

VOLUME XXIII FALL 1994 NUMBER 2



VOLUME XXIII FALL 1994 NUMBER 2

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, The Graduate Student Association, UCLA and the Del Amo Foundation for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts must follow the *New MLA Style Sheet*. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manucripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscrition rate is US$30.00 for institutions, US$24.00 for Latin America, US$18.00 for individuals and US$12.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to *MESTER*.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.
MESTER is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXIII FALL 1994 Number 2

CONTENTS

ARTICLES

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

La muerte en la obra póstuma de Pablo Neruda: un modo más de estar con Quevedo

Tras divisar en las obras de Neruda un cosmos poético impregnado de temas relacionados a la muerte, la crítica se ha precipitado en señalar las influencias de Quevedo, descuidando varios aspectos esenciales. Que toda influencia de Quevedo en Neruda implica una presencia de una serie de autores ya absorbidos por la *poesis* de Quevedo, y que la incorporación en las obras póstumas de Neruda de la poética de Quevedo en cuanto a la muerte, está delineada por una rigurosa catástasis de la que carecen las obras anteriores. En la obra póstuma de Pablo Neruda se registran incluso aspectos estilísticos que retornan a Quevedo y al Siglo de Oro. De igual modo, la concepción de la muerte en ambos poetas si bien es un elemento que los une, se anida en ambos a partir de alusiones que los encaminan a conclusiones muy distintas de lo que cada uno cree percibir como realidad más allá de la muerte. Este ensayo parte de la obra de Neruda *Jardín de invierno*, en particular del poema "Con Quevedo, en primavera", en un intento no sólo de destacar y ampliar la presencia de rasgos quevedescos en la obra póstuma de Neruda en cuanto al tema de la muerte, sino de señalar el reciclaje poético como configuración de *topoi* poéticos que ya el poeta del Siglo de Oro había inscrito en su obra. Por medio de Quevedo, Neruda incorpora imágenes poéticas de los antiguos clásicos, y muchas veces se acerca más a éstos que a Quevedo mismo.

En *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Amado Alonso introduce apuntes críticos que destacan la influencia de Quevedo en Neruda. Al establecer un

paralelo entre ambos poetas, el estudioso subraya que la presencia de Quevedo en la obra de Neruda es anterior a 1935, año en el cual Neruda había ubicado su primera lectura de los sonetos de la muerte del poeta español. /1/ Alonso cita un verso del poema Alianza (Sonata) que pertenece a la primera *Residencia* de 1934: "precede y sigue al día y a su familia de oro" (206) el cual es una imitación de uno de los sonetos de Lisi de Quevedo: "En breve cárcel traigo aprisionado, / con toda su familia de oro ardiente" (Ed. Blecua 506)./2/ En *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo* XX, Giuseppe Bellini señala los contactos literarios entre ambos poetas dando énfasis al concepto de la muerte. Bellini señala los "acentos quevedescos" existentes en conexión al concepto del tiempo según lo refleja Neruda bajo su impresión de Quevedo. Las contribuciones de este crítico no dejan de ser pertinentes ya que representan las semillas de un análisis que una a ambos poetas en relación al tema de la muerte. Estudios más recientes de Pring-Mill, Sicard y Perriam representan una contribución primordial al estudio de la obra póstuma del autor con relación a Quevedo.

Quevedo se nos presenta como uno de los escritores que más obsesionadamente integra el tema de la muerte en sus escritos poéticos y también prosísticos. Este tema es uno de los más destacados, tanto por Quevedo, como por toda una tradición literaria anterior a éste. La imagen simbólica de la muerte encarnada en las estaciones temporales es un recurso realmente antiquísimo. En la Oda VII, Horacio ejemplifica el fluir del tiempo por medio del ciclo de las estaciones, que a su vez funcionan a modo metonímico de la vida y la muerte, al mismo tiempo que son una advertencia del apresurado tiempo: *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comae.*/3/ El invierno se ha esfumado y la llegada de la primavera confirma una vez más el destino humano: *immortalia ne speres, monet annus et almum / quae rapit hora diem.*/4 / La primavera en la oda de Horacio funciona como un escarmiento ante la futura muerte, es un signo

recordatorio de la imposibilidad de un retorno personal a ésta. Para Horacio, la muerte no discrimina, afecta a todos por igual: *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turres ....*/5/ Asimismo, Séneca integra el tema de la muerte dentro de una doctrina estoica, la cual habrá de convertirse en un leit-motiv en los sonetos de Quevedo. En Séneca desaparece la pusilanimidad hacia la muerte por ser ésta una realidad constante. En el temprano renacimiento, Petrarca incorpora imágenes horacianas del fluir del tiempo en términos de las estaciones de la naturaleza.

Igualmente Quevedo, entre otros poetas del Siglo de Oro, habrá de incorporar imágenes similares de lo transitorio del tiempo. El soneto "Miré los muros de la patria mía" (31-32) es paradigmático de esta representación del tiempo:

> Salíme al campo, vi que el sol bebía
> los arroyos del yelo desatados,
> y del monte quejosos los ganados,
> que con sombras hurtó su luz al día.

Aparentemente, éste personifica las condiciones imperiales y el subsiguiente decaimiento nacional, pero el soneto es realmente simbólico del decaimiento humano físico y coincide con la descripción de la naturaleza según los recursos horacianos.

En la poesía de Quevedo, el aspecto de la muerte que con más insistencia se destaca se relaciona a la idea del cotidie morimur. La muerte no sólo es inevitable sino siempre presente para Quevedo, aspecto que le impulsa a la aceptación y la conformidad. Nacer es empezar a morir y vivir es morir constantemente, siendo la muerte final la última de tantas y el inicio de la verdadera vida. En última instancia, Quevedo se suscribe a elementos de la naturaleza que ejemplifican la concepción horaciana del tiempo y de la muerte y los encuadra en un marco estoico senequiano. Neruda medita sobre el tema en gran parte de su poesía, incorporando

también metáforas de la naturaleza que reflejan la poética de Horacio y la aceptación estoica. En *Jardín de invierno*, el tema de la muerte parece plantarse como tópico unificador de toda la colección.

En el ensayo "Viaje al corazón de Quevedo" de los años cuarenta, Neruda expresa admiración e interés por las convicciones filosóficas del poeta español y descarta la imagen satírica que habría de sellarlo. Neruda exhuma la dimensión metafísica de Quevedo por medio del tema de la muerte: "fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España. Vi a través de su espectro la grave osamenta, la muerte física, tan arraigada en España... me mostraba lo sepulcral" (17). Es el Quevedo del tiempo y la muerte el que impresiona a Neruda para esa época: "me dio a mí una enseñanza clara y biológica. Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el paso menor de la vida es el morir" (18). Más tarde en *Jardín de invierno*, Neruda desentierra las visiones de Quevedo:

> aunque mi muerte se atribuya
> a mi deficiente organismo...
> (es sólo el tiempo el que envejece):
> (vive cambiando de camisa
> mientras yo sigo caminando). (22)

Como vemos, lo hace con relación a la muerte, incorporando las visiones quevedescas en su propia poética.

En general, la obra póstuma de Neruda está íntimamente unida a la muerte personal. La muerte como tal, física, convive con el poeta, y se plasma como eje temático en que se centra la obra. Recordemos que estos libros "los escribió entre sábanas, cuando la muerte espiaba y le decía cada noche que lo estaba esperando" (Teitelboim 389). Estos versos son más que una expresión literaria, estilística, o ideológica, son realmente autobiográficos ya que son representativos del estado anímico del autor en esos momentos. En este sentido, la obra póstuma de Neruda desempeña una condición

similar al objetivo "autobiográfico" que mueve a Quevedo a la producción del *Heráclito cristiano*. La crítica coincide al sospechar que hubo un profundo cambio en la vida del poeta español que a su vez se refleja en el fluir de esos versos. De hecho, en la dedicatoria de la colección dirigida al lector, Quevedo señala que la esencia de su obra es "lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho" (Ed. Blecua 19). Al parecer, los dos poetas escriben bajo similares estados personales que provocan la integración de temas graves y solemnes, Neruda frente a la muerte vecina y Quevedo ante "el sentimiento verdadero y el arrepentimiento."

En las últimas obras de Neruda recurren los más comunes motivos de los sonetos serios de Quevedo. En el poema "Celebración" de la colección *2000*, se inserta una imitación incluso estilística de la fugacidad del tiempo:

> Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda
>
> Hoy es también mañana, y yo me fui
> con algún año frío que se fue,
> se fue conmigo y me llevó aquel año. (Ed. Jiménez, 338)

De inmediato estos versos se adhieren a las estructuras formales que constituyen el soneto clásico en su incorporación del endecasílabo. La formación de las sinalefas por medio de las vocales al principio y final de las palabras ("hoy es hoy y ayer se fue...") provoca un efecto auditivo de fugacidad, de una urgencia que nos remite a un sentido onomatopéyico—típico del "gongorismo"—de la esencia misma del tema planteado. A pesar de ser un recurso gongorino, vemos que Quevedo también lo incorpora: "soy un fue, y un será, y un...." En general, los versos ya citados del poema "Celebración" se remontan a los versos del soneto metafísico "Ah de la vida" de Quevedo:

> Ayer se fue; mañana no ha llegado;

hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto. (4)

Ambos poetas se enfrentan a la fugacidad del tiempo en paralela conjuración dramática. El fluir de éste lo concibe Quevedo como la unión entre la vida y la muerte (pañales y mortaja), y Neruda como la unión entre el invierno y la primavera (jardín de invierno). El presente es realmente inasible y no pertenece ni al pasado ni al futuro: "ayer se fue; mañana no ha llegado,/ hoy se está yendo" (Quevedo); "ayer se fue..., / hoy es también mañana" (Neruda). Los dos describen el tiempo mediante términos determinados por un "hoy", "ayer", "mañana". En los últimos versos correspondientes surgen referencias que integran y definen al "yo" de la voz poética por medio de la temporalidad. La temporalidad define la existencia y la condición del "yo": "soy un fue" (Quevedo), "y yo me fui" (Neruda).

Por medio del título *"Jardín de invierno,"* Neruda introduce las bases del *oppositorum* dialéctico característico del Siglo de Oro, el cual habrá de plasmarse en la colección, adjunto al dilema quevedesco de la muerte y la vida como acontecimientos coexistentes en un espacio común. En este título el jardín se describe por medio de una topografía (invierno) incompatible con su existencia. El jardín es frío y nieve, y por ello se destruye como tal. El título invoca vida y reproducción a la vez que arrastra consigo la presencia de la muerte (invierno) en la configuración de su existencia misma. Al igual que en la oda de Horacio, el jardín aquí se convierte en un signo recordatorio de la muerte. En cuanto al aspecto físico espacial, Neruda anhela estar "retirado" —como lo está Quevedo— en la soledad de su propio "jardín",

de su propio "recinto". La voz poética observa los acontecimientos de la naturaleza mientras está sumergida en una "vida retirada" que le permite la meditación. Y precisamente, el poeta chileno desea estar retirado en el *locus amoenus* de su Isla Negra, cuya representación simbólica es también el "recinto", es el "jardín", es "estos campos"; al igual que el Quevedo retirado en la Torre de Abad, el Quevedo que también exclama estar "Retirado en la paz de estos desiertos" (105).

En el poema "A un perro muerto" de *Jardín de invierno,* Neruda incorpora una dicotomía similar a la unión de los opuestos quevedescos:

> Esta es la hora
> de las hojas caídas, trituradas
> sobre la tierra, cuando
> de ser y de no ser vuelven al fondo
> despojándose de oro y de verdura
> hasta que son raíces otra vez
> y otra vez, demoliéndose y naciendo,
> suben a conocer la primavera. (10)

Las dualidades del poema "demoler y nacer", "hojas caídas y raíces", "caer y subir", "ser y no ser", se remontan a los sonetos de Quevedo en los cuales las imágenes transitan a través de cualidades opuestas: presencia/ausencia, ayer/hoy, fue/será, pañales/mortajas, etc. También, al ubicar "esta es la hora" al principio de la estrofa, el poema sugiere que "esta hora" en específico, apunta hacia un ahora permanente que abarca un espacio en el que vida y muerte subsisten a la vez, de igual forma que subsisten "pañales y mortajas". "Esta es la hora" en la cual permanece ese ciclo biológico del nacer y del morir que a continuación de los versos describe el poeta. En "Con Quevedo, en primavera", Neruda también parte de similares imágenes quevedescas, y ya el título nos remite a una presencia explícita del poeta español. Neruda está específicamente acompañado por Quevedo y de

hecho, es muy posible que aquel haya querido estar acompañado por éste al final de su vida.

"Con Quevedo, en primavera"

Todo ha florecido en
estos campos, manzanos,
azules titubeantes, malezas amarillas,
y entre la hierba verde viven las amapolas.
El cielo inextinguible, el aire nuevo
de cada día, el tácito fulgor,
regalo de una extensa primavera.
Sólo no hay primavera en mi recinto.
Enfermedades, besos desquiciados,
como yedras de iglesia se pegaron
a las ventanas negras de mi vida.
y el sólo amor no basta, ni el salvaje
y extenso aroma de la primavera.

Y para ti qué son en este ahora
la luz desenfrenada, el desarrollo
floral de la evidencia, el canto verde
de las verdes hojas, la presencia
del cielo con su copa de frescura?
Primavera exterior, no me atormentes,
desatando en mis brazos vino y nieve,
corola y ramo roto de pesares,
dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,
y tantas primaveras extinguidas

que despiertan en cada primavera.

He dividido el poema en cuatro partes. La primera corresponde a los versos 1-7 y se centra en la descripción de "estos campos" en primavera, caracterizados por su fertilidad y sus tonalidades: "azules titubeantes", "malezas amarillas", "amapolas". La llegada de la estación da un sentido de apertura que incluye lo terrenal y lo celestial. La segunda parte, versos 8-13, consiste igualmente de una descripción ya no del recinto exterior sino del recinto interior, de la voz poética. La tercera parte, versos 14-18, arranca con la integración de un "tú", adjunto a un cuestionamiento de qué significa para el receptor la presencia de la reproducción primaveral, ya que para la voz poética es recordatoria de las "enfermedades" y los "besos desquiciados". La cuarta y última parte, versos 19-26, se convierte en una especie de apóstrofe dirigido a la primavera misma. Es una especie de ruego, de súplica, de que en vez de recordarle lo invernal y lo marchito (corola y ramo roto), le regale una muerte análoga a la de las hojas que más tarde vuelven a renacer.

En este poema, la voz poética se describe a sí misma en términos invernales, incorporando el recurso clásico de la ausencia de la primavera en el ser. Antes de Quevedo, Petrarca exclama, "*primavera per me pur non è mai*" (Ed. Armi 10). Quevedo, imitando a su poeta favorito, se adhiere también a las imágenes estacionales para describir el ser. Neruda integra reflexiones análogas en su verso "primavera exterior, no me atormentes", el cual, como señala Perriam, es similar al sentir que surge en los versos de Quevedo. Pero es la descripción del "yo" poético en el verso petrarquesco *primavera per me pur non è mai* la que precisamente incorpora Neruda en su verso "Sólo no hay primavera en mi recinto", la cual posiblemente haya adquirido vía Quevedo. En Quevedo no encontramos, sin embargo, ningún verso en que se inscriba tan fielmente este recurso petrarquesco./6/

En sus versos, Petrarca simboliza el tiempo como enemigo que ataca

sin avisar, que nos toma desprevenidos, *A mezza via, come nemico armato* (Ed. Armi 436).8 Quevedo también incorpora motivos similares: "Feroz, de tierra el débil muro escalas" (33). Aquí el poeta personifica la llegada de la muerte por medio de referencias bélicas que nos remiten a una especie de ataque "feroz" al muro, de igual forma en que se constituye la imagen de Petrarca *como nemico armato*. Sin embargo, Quevedo modifica la imagen ya que se identifica con la tierra misma, siendo el cuerpo el "débil muro." Al emplear la imagen, Neruda se acerca más a Quevedo que a Petrarca en su incorporación de lo terrenal como elemento metafórico del cuerpo. En el poema "Otoño", Neruda incluye la invasión del tiempo (soldado) a la tierra como una que simultaneamente ataca el recinto exterior y el recinto interior: "el Otoño, vestido de soldado,/...el Otoño invasor cubre la tierra" (91).

En la segunda estrofa, la descripción de la voz poética se revela en términos concretos y sólidos, como "recinto". Contrario a la "primavera exterior", este recinto no consiste de abundancias ya que se caracteriza por cualidades decadentes, por elementos herméticos como paredes, yedras, ventanas. *"Qual per trunco o per muro edera serpe"* (Ed. Armi 440), exclama Petrarca al referirse a la sensación que produce la cercanía de la amada. A la voz poética del poema de Petrarca le abarca el amor como si éste fuese yedra, está descrito en términos de pared, de muro. Quevedo acude constantemente a la imagen del cuerpo/casa: "entre en mi casa; y vi que, amancillada/ de anciana habitación era despojos" (32). El poeta también incluye en sus sonetos amorosos la metáfora cuerpo/prisión: "La vida es mi prisión, y no lo creo" (336). Antes de Petrarca y Quevedo, Séneca emplea la imagen cuerpo/casa identificando el cuerpo con la tierra (piedra) que también desintegra el tiempo: "las piedras de mi propia edad ya se desmoronan" (Epístola XII, ed. Crosby 115). En general, el cuerpo surge representado por piedras/muros/casa/prisión que simbolizan la vejez para Séneca y Quevedo y el amor para Petrarca. La metáfora del cuerpo

como casa/muro se instaura en la poética de Neruda de manera que nos remite a Séneca y a Petrarca por medio de Quevedo. Para Neruda, el "yo" es un recinto en que "Enfermedades, besos desquiciados, / como yedras de iglesia se pegaron / a las ventanas de mi vida" (31).

En su estudio de este poema, Christopher Perriam propone que el receptor a quien se dirige la voz poética en el verso 14 ("y para ti...") nos recuerda el clásico escarmiento "barroco" en el cual la voz poética se dirige a un amigo que es avisado ante la cercanía de la muerte. Partiendo del conocido Licio gongorino de "menos solicitó veloz saeta", Perriam sugiere que posiblemente la voz poética, quien en estos momentos ya es un "avisado", se dirija a un amigo "engañado" con el propósito de advertir ante la fugacidad del tiempo. Más tarde, el estudioso señala que el apóstrofe, además de dirigirse al amigo ficticio, podría ser también una proyección del "yo" poético. Perriam concluye que el "tú" y el "yo" son dos engañados ante un sufrimiento en común ("no me atormentes"). No debemos creer, sin embargo, que el apóstrofe sea un aviso ni tampoco que se diriga a un "engañado". En primer lugar, el apóstrofe es una pregunta -no un consejo o un aviso- que manifiesta la *incertidumbre* del "yo" en esos momentos. En este apóstrofe hay dos posibles receptores. Primero existe un "tú" que podría ser el "amigo" al cual se dirige la pregunta. Pero ese "tú" puede que no sea un amigo solamente, sino la primavera misma, a quien sí se dirige la voz poética en el verso 19 ("primavera exterior, no me atormentes"). En este verso, el apóstrofe va dirigido a la primavera, por lo cual, podríamos asumir que es al mismo receptor (primavera) a quien éste va dirigido en el "y para ti" del verso 14. Sin embargo, ese "tú" receptor es posiblemente Quevedo, no olvidemos que Neruda *está* con Quevedo en primavera. El apóstrofe no es un simple aviso, ni a la primavera ni a Quevedo, ni tampoco a los ausentes receptores que Perriam señala ("amigo" y "yo"). La intención de Neruda va más allá de un simple aviso, la *pregunta*

que plantea el apóstrofe es más bien un intento de iniciar un diálogo, de establecer un intercambio *con Quevedo.* La presencia explícita de Quevedo en el título y la presencia implícita de éste dentro del soliloquio es un deseo y una insistencia de crear ese diálogo, es un recurso más para "estar con Quevedo." Además, la interrogación de la voz poética me parece que sugiere una necesidad de saber qué significa la primavera para Quevedo, pues en el fondo, Neruda prefiere creer que ésta trae consigo las posibilidades de un posible regreso, de un renacer. Neruda espera por lo menos una reiteración de esa esperanza por parte del poeta español, quien posiblemente ha renacido adjunto a la primavera. El apóstrofe se dirige a la primavera y/o a Quevedo, pero en última instancia, se dirige a ambos porque Quevedo es primavera, Quevedo está en la primavera.

Por último, recordemos que la muerte no se manifiesta como un hecho extraordinario en la concepción quevedesca, sino como un acontecimiento cotidiano y constante. La muerte es la conclusión de todas las prévias y diarias muertes que provocan los años. Es por ello que Quevedo invoca la presencia de ésta: "Llegue rogada, pues mi bien previene;/Hálleme agradecido, no asustado;/ Mi vida acabe, y mi vivir ordene" (9). Lo que identificamos como "muerte" es para Quevedo la conclusión de una vida ya estructurada a partir de una serie de muertes de los órganos vitales y de la apariencia física. En este sentido, la muerte final debería corresponder a un verdadero vivir: "Mi vida acabe y mi vivir ordene." Partiendo de este verso, notamos que la percepción del verdadero vivir de Quevedo es una que se construye a partir de valores religiosos. En la frase "mi vivir ordene", Quevedo parece apuntar hacia el concepto cristiano de una vida eterna.

Jose María Balcells nos recuerda que ha partir de los escritos del *Heráclito cristiano*, en particular las reflexiones del poeta posteriores a *La cuna y la sepultura*, se incorpora en la obra de Quevedo una concepción de la muerte en el sentido cristiano. En la "Virtud militante", Quevedo afirma

que "el justo que se salva nace en la sepultura a vida sin muerte, donde la muerte corporal le sirve de partera a *eterna vida* (Ed. Buendía 1416)./7/ Además, continúa Balcells, en una de sus cartas, el poeta reitera su posición de que morimos para nacer a *segunda vida* y que lo que sigue a la muerte es la *resurreción* (Ed. Buendía 1425)./8/ La concepción de otra vida en la poética de Quevedo encierra los principios de la fé cristiana y a la vez los del estoicismo. Me parece que el soneto citado antes "Ya formidable y espantoso suena" (9), escrito mucho antes de sus reflexiones ascéticas, ya sugiere la creencia cristiana de la vida eterna que más tarde se plasma en la escritura posterior. En este poema y en esas reflexiones, el poeta inserta las alusiones a la "vida eterna", a "segunda vida", a la "resurreción", adjunto al concepto senequiano del nacer para morir y morir para nacer.

Es precisamente el segundo fragmento de la dicotomía "nacer para morir y *morir para nacer*" el esencial para la voz poética en "Con Quevedo, en primavera" y el aspecto que provoca una especie de optimismo frente a la presencia de la muerte. A pesar de que ambos poetas se unen en lo más íntimo en un esperanzado renacimiento, éstos entienden el *morir para nacer* de formas muy distintas. Para Quevedo, la religión determina el renacer, y para Neruda, el factor que lo determina es la naturaleza. La muerte es, por un lado, un elemento positivo en el sentir de Neruda, ya que ésta supone la conclusión de las enfermedades, de la soledad y del desamor. Pero más importante aún, es que ésta significa una posible compenetración con la naturaleza y como consecuencia, un subsiguiente regreso: "dame por hoy el sueño de las hojas nocturnas / la noche en que se encuentran los muertos / los metales, las raíces". Ese "sueño" presupone un renacer posterior que es paralelo al próximo retoño de las hojas que hoy son amarillas. El renacer nerudiano es uno terrenal, primaveral, es ser parte de "tantas primaveras extinguidas / que despiertan en cada primavera"; mientras que el renacer para Quevedo es uno de inspiración religiosa por medio del cual la voz

poética aspira a una "vida eterna".

Si en "Alturas de Macchu Picchu", Neruda prefigura las varias muertes y la muerte final, como algo realmente "chico" e insignificante, compenetrándose con ello a la percepción quevedesca de una muerte final e insignificante ante tantas otras; en *Jardín de invierno*, esta percepción de la muerte se instala con mayor rigor y a veces surge representada como un aspecto positivo en el sentir del poeta. De igual modo que la muerte y "el sentimiento verdadero y arrepentimiento" inspiran a Quevedo a la creación de sus sonetos graves de la muerte; son los años y la enfermedad, los que impulsan a Neruda hacia un último esfuerzo de escritura. El día de su cumpleaños, Neruda entrega los manuscritos de su última entrega poética, y tres meses más tarde habrá de expirar bajo los bombardeos y el caos nacional. En esos momentos de creación poética, su vida es un jardín de invierno en el cual desfilan sus memorias, sus melancolías, desengaños y Quevedo. Pero ese invierno que penetra la habitación y el alma del poeta chileno es uno, que si bien lo encamina a la muerte, también lo conduce a una posible primavera, a un retoño. La muerte, pero también la vida, son el hilo unificador entre Neruda y Quevedo, la muerte como último peldaño hacia la vida, ya que si "viviendo mueres", "muriendo naces".

Amarilis Ortiz
Vanderbilt University

NOTAS

1 Los "Sonetos de la muerte" de Quevedo data de 1935. Sorprende que en los volúmenes de 1935-36 de su revista literaria *Caballo verde para la poesía* no se incorporen impresiones o estudios críticos sobre Quevedo.

2 En varias ocaciones Neruda ha expresado su admiración hacia Quevedo. Véase"Viaje al corazón de Quevedo" (*Viajes*, 1955). Aquí Neruda ubica su "descubrimiento" de los sonetos graves de Quevedo hacia 1935. A. Alonso comenta que Neruda le había dicho cómo este verso de *Residencia en la tierra* ya había sido escrito por Quevedo. No nos cabe duda que Neruda había leído a Quevedo antes de mediados de los años treinta pero es por primera vez que se compenetra con el Quevedo de los sonetos graves de la muerte en su estadía en esos años en España, antes de estallar la Guerra Civil.

3 Oda VII, libro IV. "La nieve ha desaparecido y ha regresado a los campos el trigo y las hojas a los árboles."

4 Oda VII, libro IV. "No esperes lo inmortal: te advierten el año y la hora que roba el bello día."

5 Oda IV, libro I. "La muerte pálida patea con el mismo pie los albergues de los pobres y las torres de los ricos."

6 En su visita a Florencia, unos obreros le regalan a Neruda una edición de Petrarca del año 1500. No podemos descartar del todo una posible imitación directa del poeta italiano.

8 El énfasis es mío. Citado por Balcells. p.142-43.

9 Citado por Balcells, p.143.

OBRAS CITADAS

Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda.* Buenos Aires: Sudamericana, 1954.

Balcells, José María. *Quevedo en "La cuna y la sepultura".* Madrid: Biblioteca de crítica literaria, 1981.

Bellini, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges.* New York: Torres, 1976.

Neruda, Pablo. "Viaje alrededor de Quevedo." *Viajes.* Santiago: Nascimento, 1955.

——. *Confieso que he vivido.* Buenos Aires: Losada, 1974.

——. *Jardín de invierno.* Buenos Aires: Losada, 1974.

Perriam, Christopher. *The Late Poetry of Pablo Neruda.* Oxford: Dolphin, 1989.

Petrarca, Francisco. *Sonnets & Songs.* Ed. Anna Maria Armi. New York: Pantheon, 1946.

Pring-Mill, Robert. "The Winter of Pablo Neruda." *Times Literary Supplement* 3. 838. (1975): 1154-56.

Quevedo, Francisco. *Obras completas.* Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.

——. *Obras completas.* Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1974.

——. *Poesía varia.* Ed. James Crosby. Madrid: Cátedra, 1982.

Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda.* Madrid: Gredos, 1981.

Teitelboim, Volodia. *Neruda.* Madrid: Michay, 1984.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Pearls Thrown Before Romantics: Shakespeare, Milton and the *Don Alvaro o El fuerzo del sino* of *el duque de Rivas*

In the introduction to his edition of *Don Alvaro o El fuerzo del sino* Donald L. Shaw points out the "confluencia de dos líneas de discusión crítica" with regard to the play—one dealing with the nature of Spanish Romanticism itself, and the other concerned with "el drama mismo y su significado" (11). These confluent streams of criticism, ranging from E. Allison Peers' often-cited *Historia del movimiento romántico español* and Hans Juretschke's *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español* to Joaquín Casalduero's *Estudios sobre el teatro español* and María Socorro Perales' introduction to the play, have come to serve as the warp and woof of criticism regarding *Don Alvaro,* both in its socio-historical, and formal and thematic contexts.

What neither current of criticism contains however, is a full account of the importance of Shakespearean drama to it. Peers writes:

> La influencia de Shakespeare sobre la rebelión romántica fue, pues, escasa e indirecta, y de casi ninguna importancia si se compara con la ejercida por Dumas o por Victor Hugo.... (Peers 390)

Admittedly, the influence of these French authors is greater than that of perhaps any non-Spaniard over Spanish Romanticism, but this does not mean that it is correct to dismiss the effect of Shakespeare as "escasa e indirecta".

With regard to theme and characterization, there has been no mention of Shakespearean drama in relation to *Don Alvaro*. In Socorro Perales's

lengthy study of the play she studies these two dramatic elements in detail, but never once mentions Shakespeare.

This paper will focus upon theme and characterization in *Don Alvaro*, showing through this examination the conspicuous presence of Shakespearean (as well as Miltonian) elements in a play which Antonio Cánovas de Castillo believed to contain "más elementos genuinamente españoles" than any other Romantic tragedy (Par 256). The logical consequence of this sort of analysis focusing upon *Don Alvaro* is, of course, a reopening of the debate concerning Spanish Romanticism and Shakespeare's place within it, and so through it we intend to bring together in one study the two "confluent" lines of criticism associated with this play.

One of the themes that Socorro Perales highlights in her introduction to *Don Alvaro* is honor. According to her the theme of honor in Rivas's play is linked to vengeance, its necessary consequent. This theme is developed through the characters of don Alvaro and don Carlos. She writes:

> ...frente a la frialdad en la ejecución del deber social que es la venganza, la lucha interior de don Carlos entre el honor familiar—bien social—y el honor individual—bien personal—, o la pasión exacerbada de don Alfonso que, reflejada en el odio, triunfa sobre los deseos de salvación eterna en el momento de la muerte, se nos aparecen en la obra de Rivas como elementos insólitos en la actuación de un caballero ofendido de un drama calderoniano y son un punto de conexión de sus personajes con el pensamiento de la época.... (61)

Her observations about the internal struggles which revolve around these two characters with regard to the theme of honor are valuable because she links those struggles to an idea of honor found in the plays of Calderón, but it is doubtful that theirs is a central place in a discussion of the theme. If we allow that there is no necessary link between honor besmirched and

vengeance exacted we admit into the study the first figure whose honor has suffered— don Alvaro. In the second scene of the play, through a conversation between some townspeople, the reader is given a stark picture of the injustice he has suffered at the hands of the *marqués:*

> HABITANTE 1. Amigo, el señor marqués tiene mucho copete, y sobrada vanidad para permitir que un advenedizo sea su yerno.
>
> OFICIAL. ¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que con todos sus pergaminos está muerta de hambre) con un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero?
>
> ...PRECIOSILLA. El marqués de Calatrava es un vejete tan ruin, que por no aflojar la mosca, y por no gastar....
>
> OFICIAL Lo que debía hacer don Alvaro era darle una paliza.... (Jda. 1, sc. 2)

This scene makes clear the insult that don Alvaro has suffered from the *marqués de Calatrava* : the latter has vainly refused to accept a marriage between don Alvaro and his daughter, Leonor. Yet don Alvaro seeks no vengeance.

It is possible to argue, as the *canónigo* does in the same scene, that "los padres tienen el derecho de casar a sus hijas a quien les convenga"(I, 2), and that don Alvaro has no right to feel affronted by the *marqués's* judgment, but then this would introduce a contradiction, a sort of double-standard within the play. This contradiction would exclude don Alvaro's frustration from the moral boundaries of the play while entertaining don Alfonso's and don Carlos's desire for revenge.

The most valuable point that Socorro Perales makes in her passage on honor is that the conflict itself exists due to the presence of an individual sense of honor in these characters, taken not from the values of nineteenth century Seville, but from drama of the Early Modern period. Socorro Perales

mentions Calderón as a source for this idea of honor— this conflict— but fails, as we have stated above, to mention Shakespeare.

Such a concept is developed profoundly in Shakespearean drama, where the psychological struggles of characters over conflicting codes of honor play a crucial role. The reader sees through the unfolding events in *Don Alvaro* the folly of the highly subjective (and frighteningly dominant) sense of *honor de caballero* practiced by the *marqués* and his sons and the suffering it causes; and it is presented similarly in Shakespeare, although Elizabethan technique provides for a much more explicit presentation of the theme. We see in *1 Henry IV* the buffoon John Falstaff, so beloved by José Samoza (Par 248) delivering a telling blow against this sort of honor. He states, in the midst of a battle out of which he is ducking:

> Well, 'tis no matter; honor pricks me on. Yea, but how if honor prick me off when I come on? How then? Can honor set a leg? No: or an arm? No: or take away the grief of the wound? No. Honor hath no skill in surgery, then? No. What is honor? A word. What is in that word honor? What is that honor? Air. A trim reckoning! Who hath it? He thatdied o' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible then. Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it. Honor is a mere scutcheon: and so ends my catechism. (I, 4)

Falstaff, although a comical figure in Shakespeare's play, represents a voice of authority within the framework of the play; he delivers—explicitly—a "catechism" on individual honor which accentuates the role and value of the individual within his (Elizabethan) social construct. In *Don Alvaro* there is no character who acts as the voice of authority as Falstaff does here in *1Henry IV*, but such a conception of honor is present and very powerful throughout the play. It is introduced and developed by the dynamic of torment which swirls around those who abide by an idea of honor which by

the nineteenth century (if not by the sixteenth) was decidedly archaic for all but a minute percentage of the populace.

But the internal conflicts engendered by public duty in opposition to individual desire are a common thematic thread which links all drama of the modern age. What we find in *Don Alvaro* which relates it to Shakespearean drama is precisely what we mentioned earlier in our presentation of Falstaff's discourse on honor: the lack of an authoritative voice. This lack is no oversight, but the intentional *inversion* of the Shakespearean construct which is its at least partial source. Rivas presents the Shakespearean model, but denies his play the central voice on which his audience may rely.

We see this at work thematically in a comparison between a scene from *Don Alvaro* and one from Shakespeare's *Romeo and Juliet* in which Romeo has just slain Juliet's brother, Tybalt in order to avenge the death of his loose-tongued friend Mercutio:

> ROMEO. This gentleman, the prince's dear ally, my very dried, hath got his mortal hurtin my behalf; my reputation stain'd with Tybalt'sslander, —Tybalt, that an hour hath been my kinsman! O sweet Juliet, thy beauty hath made me effeminate and in my temper soften'd valour's steel!
>
> BENVOLIO. Romeo, Romeo, brave Mercutio's dead! That gallant spirit hath inspired the clouds, which too untimely here did scorn the earth...Here comes the furious Tybalt back again.
>
> ROMEO. Alive, in triumph! And Mercutio slain! Away to heaven, respective lenity, and fire-eyed fury be my conduct now! (III, 2)

For Romeo the conflict regarding honor revolves around his love for Juliet and a need to avenge the death of his friend. In *Don Alvaro* the same forces are at work within don Carlos upon his discovery that don Fadrique, his beloved friend to whom he owes his life, is truly don Alvaro, the man he has sworn to kill. He states:

¡Oh cielos¿Y la palabra que di?
Más si la suerte me da
tan inesperado medio
de dar a mi honor remedio,
el perderlo ¿qué será?
Si a Italia sólo he venido
a buscar el matador
de mi padre y de mi honor,
con nombre y porte fingido,
¿qué importa que el pliego abra,
si lo que vine a buscar
a Italia, voy a encontrar?...
Pero no, di mi palabra.
Nadie, nadie aquí lo ve...
Mas si él mi vida salvó,
también la suya salvé.
Y si es el infame indiano,
el seductor asesino,
¿no es bueno cualquier camino
por donde venga a mi mano? (Jda. 3, sc. 8)

The conflict here is between individual and familial or clan honor according to Socorro Perales, and she rightly links this struggle to its origins in the Early Modern period, particularly in the works of Calderón de la Barca. But is the conflict at its core truly between individual and familial (societal) honor, private and public obligations? As the scene plays itself out don Carlos nurses don Alvaro back to health only to be slain by him in a fair duel. In contrast, Romeo successfully avenges Mercutio, thus setting the scene for the play's final tragedy. The conflict between individual and familial/clan honor is not the true axis of thematic development in these scenes; rather it

is the conflict between potency and impotency. The impotence of the characters in *Don Alvaro* is the dominant theme of the play, and it is developed through the inversion of Shakespearean dramatic elements, as we have mentioned above.

And this is consistent with ideas about Spanish Romanticism which have become more or less accepted. In the facet of Romanticism which Rubén Benítez has termed subjective Romanticism, the effort of the artist is focused upon presenting the nuances, or the incertitude of experience rather than a pre-determined block of thought.

What is seen in Calderón, although his drama is certainly filled with a powerful preoccupation with individualism, is exactly this block of pre-determined thought. In *La Vida es sueño*, for example, the idea that *life is in fact a dream* is never challenged or questioned; it is *the* voice of authority within the play. In *Don Alvaro* however, there is no such certainty, either for the characters themselves (the*marqués* possesses this certainty but he is killed in the beginning of the play; arguably as a result of his stubborn and misplaced sense of certainty which is never seen as anything but archaic and senseless) or for the work as a whole. There are many voices which speak and act decisively, but the aggregate effect of their words and actions (or more accurately, their *inaction*) is to make the reality of the play all the more problematic. And this comes not from Calderón, as we have seen, but as a response to reality in Shakespeare. If life is in fact a dream in *Don Alvaro*, it is, in the most simple of terms, a nightmare in which all human efforts and notions are fruitless in the face of tragic destiny.

While the theme of honor leads us toward an understanding of this inversion of Shakespearean dramatic elements, it is the study of the character don Alvaro himself which makes it fully clear and specific. And as any study of characterization in *Don Alvaro* is incomplete without taking into account elements of Spanish Romanticism (thus bringing together the two

"confluent lines of critical discussion"), we turn now to Mario Praz's seminal work *The Romantic Agony* in order to provide a more solid base for our observations.

Praz includes in his book a chapter entitled, "The Metamorphoses of Satan" in which he discusses, as his central point, the effect of Milton's *Paradise Lost* on the Romantic movement. He writes:

> With Milton the Evil One definitely assumes an aspect of fallen beauty, of splendor shadowed by sadness and death; he is 'majestic though in ruin.' The Adversary becomes strangely beautiful, but not in the manner of the witches Alcina and Lamia, whose loveli ness is a work of sorcery, an empty illusion which turns to dust like the apples of Sodom. Accursed beauty is a permanent attribute of Satan; the thunder and stink of Mongibello, the last traces of the gloomy figure of the medieval Fiend, have now disappeared. (Praz 58)

In Milton's epic poem Satan's beauty is linked with his terrible resolve. Shelley writes, in his *Defence of Poesy:*

> Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God as one who perseveres in some purpose, which he has conceived to be excellent, in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most terrible revenge upon his enemy...with the alleged design of exasperating him to new torments. (Praz 59)

This awful moral superiority, this sublime resolve of which Milton's Satan is the literary embodiment finds its nineteenth century voice in what has been termed *Rebellious Romanticism* by Rubén Benítez. In the facet of the movement there is a preoccupation with "internal values which have to do with the soul" and the idea that evil, which exists as a reality, could be more powerful than good, which exists for man only as an aspiration. In this

construct the Satan of *Paradise Lost* serves as a powerful heroic symbol, his words to Beelzebub ringing loudly (with disturbing consequences) in the ears of Byron, among many others:

Fallen cherub, to be weak is miserable,
Doing or suffering: but of this be sure,
To do aught good will never be our task,
but ever to do ill our sole delight,
As being the contrary to his high will
Whom we resist...Is this the region, this the soil, the clime...
this the seat that we must change for heaven? this mournful gloom
for that celestial light? Be it so, since he
Who now is sovereign can dispose and bid
What shall be right: farthest from him is best,
Whom reason has equalled, force hath made supreme
Above his equals. Farewell happy fields,
Where joy forever dwells! Hail, horrors! Hail,
Infernal world! and thou, profoundest Hell,
Receive thy new possessor, one who brings
not to be changed by place or time. (I, 157-250)

But in this resolve, in this decision of Satan's from whence he never retreats, there is a sort of one-dimensionalism. His are not the weaknesses of man, although he undoubtedly is portrayed as more human than his Counterpart. His resolve, based upon a certainty of God's (and goodness's) existence allow him to stand on very firm ground when he opposes Him. What is more, he believes in his opponent's existence without doubt, and thus the force he is able to devote to his opposition of Him is resolute and concrete. For man it is very different; unsure even of God's existence, every step is met with doubt and wonder. We have difficulty believing either in good or evil, and thus our efforts always lack Satan's resolve— in short, we lack his faith.

This is shown explicitly in the character of don Alvaro. He is a mere penumbra of the brilliant, anti-heroic Satan of *Paradise Lost*, and if there is some element of heroism in his character it is obscured by his helplessness and surrender in the face of destiny. He screams, before leaping to his death:

> ¡Infierno abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo,
> perezca la raza humana; exterminio, destrucción...!

In this way he admits his own powerlessness, his own fall, and his inability to be saved.

Satan does not suffer from such a crisis of self-esteem, nor of faith. He is sure of his worth, and of his place in the cosmos—whether it be as the Angel of Light or as the Sovereign of Hell. Don Alvaro, on the other hand, simply acquiesces. But to state that there is also a process of inversion with respect to Miltonian themes in *Don Alvaro* would be incorrect; through introducing Milton's Satan into the discussion we have shown only how in the rebellious or Satanic element of Romanticism is undermined in *Don Alvaro*. There is specificity however, when we turn once again to Shakespeare.

In 1622, six years after Shakespeare's death, his tragedy *Othello* appeared in quarto. This drama, of a noble Moor duped by his ambitious and evil ancient while in the service of the Venetian state, may provide the clearest link between Shakespeare's drama and Rivas's play. Coleridge, for his part, has written of *Othello*:

> The agonized doubt which lays hold of the Moor is not the jealousy of a man of a naturally jealous temper...[but rather his is a] noble nature, naturally trustful, with a kind of grand innocence, retaining some of his barbaric [non-Christian] simpleness of soul in the midst of the subtle and astute politicians of Venice. (Clark, Wright and Dowden 725)

Like Othello, don Alvaro is also swathed in moral excellence at the play's beginning; his virtue is unquestionable:

PRECIOSILLA. ¡Don Alvaro es digno de ser marido de una emperadora...¡Qué gallardo!...¡Qué formal y qué generoso!...

MAJO. ¡Y vaya un hombre valiente! (I, 2)

Also, in the scene in which the *marqués* is accidentally killed, don Alvaro simultaneously shows his chivalrous nature and his love for doña Leonor by inviting her father to kill him—the result, of course, is much different.

Both men too, are marginalized racially within the society in which the respective dramas unfold. Othello is a Moor in the employ of the Duke of Venice, and although his military prowess is valued by the duke, it is apparent that this is the only basis for his acceptance into Venetian society. Don Alvaro, for his part, is of mixed Spanish and Incan descent, and his American "otherness" is quickly established within the play:

TIO PACO. Y luego dijeron que no, que era...No lo puedo declarar...Finca...o brinca...Una cosa así...así como...una cosa muy grande allá de la otra banda.

OFICIAL. ¿Inca?

TIO PACO. Sí, señor; eso: Inca...Inca...

With both, this "otherness" is of central importance to the drama; Coleridge's remarks about Othello are enough to make clear exactly how much his being a Moor is important to the text, and of course there are explicit, textual examples, such as Desdemona's father's reaction to her marriage to the Moor:

BRABANTIO. Damn'd as thou art, thou has't enchanted her;
For I'll refer me to all things of sense,
If she in chains of magic were not bound,
Whether a maid so tender, fair and happy,
So opposite to marriage that she shunn'd
The wealthy curled darlings of our nation,
Would ever have, to incur a general mock,

Run from her guardage to the sooty bosom
Of such a thing as thou, to fear, not to delight.... (I, 3)

We have also, as a comparison, don Alfonso's challenge to don Alvaro before their fatal duel:

DON ALVARO. Mi escudo es como el sol limpio, como el sol.
DON ALFONSO. ¿Y no lo anubla ningún cuartel de mulato?
¿De sangre mezclada, impura...? (V, 6)

These last words could certainly be interpreted as empty, designed to spur don Alvaro to fight, but what is most interesting is that they succeed: immediately afterward, in a fury, don Alvaro takes a sword up and prepares to fight don Alfonso, thus sealing both of their fates.

With these similarities there are two paramount differences between the men: 1) Where Othello succeeds in stealing away and marrying Desdemona (like Romeo with Juliet), and even gaining approval for the union, don Alvaro is completely, tragically unsuccessful; and 2) Othello achieves a state of grace through his suicide, while don Alvaro only succeeds in bringing his own dynamic of personal damnation to its final consequent. This is the process of inversion to which we referred earlier, and we see a vivid example of it in the last words that each character speaks. Othello, penitent and remorseful, speaks in defense of his honor:

Speak of me as I am; nothing extenuate,
Nor set down aught in malice; then you must speak
Of one that loved not wisely but too well;
Of one not easily jealous, but being wrought
Perplex'd in the extreme; of one whose hand,
like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
Albeit unused to the melting mood,
Drop tears as fast as Arabian trees

Their medicinal gum. (V, 2)

In this scene he appears almost subdued, yet there is still measure and resolve in his words. As a samurai who has brought dishonor to his clan he commits suicide with his own knife— to right the wrong he has unwittingly caused. Don Alvaro however, seeks no understanding or forgiveness, but surrenders himself wholly to the forces of Hell:

> Yo soy un enviado del infierno,
> soy el demonio exterminador...
> Infierno abre tu boca y trágame (V, final sc.)

In this way don Alvaro accepts his destiny within the narrow confines of the societal reality in which he has chosen to participate, which is damnation. And this point is important: both men choose to live according to the social norms of their adopted societies, both are marginalized, and both accept defeat within the parameters of that society's rules. Their styles of self-destruction however, are in opposition. Othello dies asking forgiveness, thus fighting for acceptance to the end (he asks forgiveness not from God but from Venetians), while don Alvaro accepts the wretched lot which his adopted society prescribes for him (*destiny,* in Rivas's terminology).

Returning to our more general considerations above, which of these characters exhibits the resolve of Milton's Satan? Neither one. Othello dies in the service of the lords he has served in life, seeking forgiveness, while don Alvaro surrenders himself, body and soul, to the forces of destiny which have wracked his life. He acknowledges his own wretched state and admits defeat. What both of these incredible men have most in common, apart from the external facets which we have mentioned above, is the internal doubt which renders both of them docile and eventually suicidal.

What one sees at work within the text of *Don Alvaro* specifically is the incorporation, and then inversion of the Shakespearean elements which make this sort of dramatic struggle so compelling. Both Othello and don

Alvaro are faced with the same decision— they merely choose different paths. But the choice remains the same— to accept society's sentence upon them as a divine decree. Don Alvaro's choice— damnation— exemplifies the impotence of his place within that construct. He is denied the sublime death of Othello, to say nothing of the rebellious beauty of Satan.

Vincent Barletta
University of California, Los Angeles

WORKS CITED

Haines, C.M. *Shakespeare in France: Criticism, Voltaire to Victor Hugo.* London: Oxford UP, 1925.

Milton, John. "Paradise Lost". *The Norton Anthology of English Literature.* 5th ed. 2 vols. New York: Norton, 1986.

Par, Alfonso. *Shakespeare en la literatura española.* 2 vols. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1935.

Peers, E. Allison. *Historia del movimiento romántico español.* Trans. José M. Gimeno. 2 vols. Madrid: Gredos, 1954.

Praz, Mario. *The Romantic Agony.* Oxford: Oxford UP, 1970.

Saavedra y Ramírez, Angel *(duque de Rivas). Don Alvaro o La Fuerza del sino.* Ed. María Socorro Perales. Madrid: Burdeos, n.d.

——. *Don Alvaro o La Fuerza del sino.* Ed. Donald L. Shaw. Madrid: Castalia, 1986.

Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare.* Ed. W.G. Clark and A. Wright, with introductions by P. Dowden. 2 vols. New York: Doubleday, n.d.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Ideología y juego intertextual en *La Campaña* de Carlos Fuentes

En *La Campaña* de Carlos Fuentes, los intertextos literarios e ideológicos entran en un juego de desestabilización de los esquemas de la lectura. Al nivel del narrador, todas las señales nos confirman que estamos ante una novela histórica inscrita en la tradición del realismo. Por otro lado, el lenguaje y las alusiones ideológicas comienzan a saltar del horizonte temporal de ese "realismo" pretendido para trazar una serie de convergencias que parecen oscurecer la importancia del relato y demandan nuestra atención sobre el contenido ideológico de la novela. El juego no se extingue ni se disipa, continúa cobrando fuerza hasta que el lector comienza a "leer doble", en un ensayo de teoría literaria y política, una novela histórica o viceversa. Lo curioso es que estas dos vías se recorren desde muchas direcciones al mismo tiempo.

Por otro lado, a través de la intertextualidad se actualiza ante el lector el museo ideológico de Latinoamérica y se abren perspectivas críticas de la historia que parecían distantes en el tiempo pero que cobran contemporaneidad con la complicidad del lector. Es nuestro objetivo explorar la posibilidad de que en esta novela, y tal vez en la Nueva Novela Histórica en general, la intertextualidad no funcione como un elemento estilístico más para la inserción dentro del espacio de lo literario, sino como juego estructural dominante del texto y como revaloración crítica postmoderna de los múltiples proyectos ideológicos que han dirigido la historia de Latinoamérica.

Bajo la apariencia de un narrador que se mueve entre la autobiografía

realista decimonónica, *La Campaña* dibuja inicialmente su horizonte intertextual con los obras canónicas de la Ilustración francesa. Los tres actantes principales: Baltasar Bustos, Manuel Varela y Xavier Dorrego, como lo afirma el narrador, se constituyen a imagen y semejanza de los idearios de Rousseau, Diderot y Voltaire respectivamente. Al desarrollarse como ideologemas, en los primeros tres capítulos, las citas que animan a estas tres representaciones, conforman un diseño diferencial que quiere ser muy claro (Bajtin 333)

Sin embargo, bajo la congruencia de una narración a tiempo cronológico, los registros del lenguaje comienzan a contaminarse con voces atribuibles a un hablante del siglo veinte y el discurso entra en disonancia con la conformación "realista" del texto (Genette 1972). Disonancia que no hará sino agudizarse a medida que el relato se desplaza por el territorio y el tiempo de las guerras de independencia de América.

Esta discrepancia contribuye a establecer una dicotomía entre el modelo genérico de "novela histórica" a que es remitido el lector y la intertextualidad anacrónica que problematiza la identificación y verificación con el contexto sociohistórico del siglo XIX.

Ciertamente, la proyección del pasado histórico para ilustrar el debate ideológico del presente es una de las características de la novela histórica moderna (Lukács 272-273). Sin embargo, el uso del elemento intertextual en este sentido para aludir a varios momentos ideológicos simultáneamente en una sola novela parece más bien característica de la "Nueva Novela Histórica", como se ha dado en llamar a las novelas de este género (novela histórica) publicadas a partir de 1949 (Menton 14-38).

La intertextualidad, entendida como la reproducción o alusión al nivel de la frase de textos previos o posteriores al que se tiene ante los ojos, contribuye a insertar el relato de la novela en la literariedad (Riffaterre 142). Además, puede relacionarla con un conjunto de textos no necesariamente

literarios que convierten a la obra en un "cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual" (Kristeva 83).

Dada la complejidad del fenómeno o fenómenos de la intertextualidad y los problemas de terminología, pretendemos concentrarnos en solo dos aspectos presentes en la novela de Fuentes. En las instancias de intertextos que confirman el modelo hipertextual mimético, es decir, las marcas deliberadas que como género, novela histórica, en su tiempo y espacio contiene la obra (Genette 287). Nos ocuparemos así mismo, de las alusiones que a nivel del léxico se hacen de diversos conceptos ideológicos que no son "pertinentes" al período histórico en el que se desarrolla el relato.

Dentro de las instancias o réplicas intertextuales, queremos diferenciar entre aquellas que son explícitas, es decir, que están expresamente declaradas en el texto: "Quijote de las Luces" (26) y aquellas que a través de frases transformadas o de voces que corresponden a conceptos muy específicos pueden ser reconocidas sin necesidad de aclarar su origen: "se hacía de una contracultura." (50). A estas últimas las denominaremos como implícitas o no confesadas, por depender completamente de la actualización del lector (Quintana Docio 208).

El sistema estructural que sostiene la identificación de *La Campaña* con un discurso histórico convencional, consiste principalmente, en una trama de construcciones verbales saturadas de intertextualidades explícitas. Las lecturas de los "tres ciudadanos" permean el discurso del narrador y sus registros van desde vagas alusiones a los clásicos grecolatinos, pasando por la patrística cristiana San Crisóstomo (19); San Agustín, San Alberto Magno, Sto. Tomás de Aquino (244); hasta los autores del *Espíritu de las leyes, El contrato, Le neveau de Rameau* y *Cándido*:

> Bustos, Varela, Dorrego —los tres amigos estamos por encima de estas sutilezas políticas y contubernios dinásticos; nosotros

> ideas que perduran en la *stoa* , no de la lid pasajera de la *polis* -. Dorrego es voltaireano, cree en la razón, pero sólo se la concede a una minoría iluminada capaz de conducir a la masa hacia la felicidad; Bustos es rousseauniano, cree en la pasión que nos lleva a recuperar la verdad natural y a reunir, como en un haz las leyes de la naturaleza y las de la revolución. Son dos caras del siglo XVIII. Hay una más, la mía, la de Manuel Varela el impresor, que es la máscara sonriente de Diderot, la convicción de que todo cambia constantemente y nos ofrece, en cada momento de la existencia, un repertorio de donde escoger. . . Seré un narrador de estos sucesos. Baltasar me necesitará; hay en él una cándida ternura, una pasión vulnerable que requiere la mano de un amigo. Dorrego, en cambio, es tan insistente y cerrado como su maestro Voltaire. ... (25)

En este largo perfil de horizontes lectores también se fijan las funciones del narrador/mediador que será Manuel Varela y la del agonista Dorrego, colocados con y en contra del ideologema evolutivo de Baltasar Bustos. Al mismo tiempo, la distancia jerárquica coloca a los dos primeros en la perspectiva que como "hermanos mayores" de Baltasar, van a conservar y que contribuirá a definir la situación narrativa que se mantendrá como dominante a través de toda la novela. Las cartas y diálogos de los tres, gracias a la autodesignación de Varela como narrador , constituirán un texto único y "secreto" (258) solo accesible al "lector" después de la muerte de los actores. Para continuar con la apariencia realista y verídica de la historia, se presentan a todo lo largo de la novela, una serie de instancias intertextuales implícitas congruentes con los límites temporales de la narración: de 1810 a 1821. Un ejemplo de esto sería, como lo señala Menton (179), el apodo de Gabriela Coó "mi Dueña Chica" (163) que viene del *Libro de buen amor*, agregando a la erudición de los "ciudadanos" el intertexto de la tradición de la España Medieval.

Sin embargo, a medida que avanza el relato, la confirmación del modelo "realista" de la narración comienza a desestabilizarse también a través de otro conjunto de instancias intertextuales. La mayoría de éstas son de tipo implícito, aunque no faltan las alusiones explícitas. Por ejemplo, el diseño "claro y distinto" del perfil ideológico de Baltasar Bustos va entrando en una relación dialógica con sus propias lecturas y las de sus correligionarios:

> Sus lecturas apasionadas de Rousseau se mezclaron con las enseñanzas frías de la patrística, pues si el héroe intelectual de Baltasar Bustos, que era el ciudadano de Ginebra, nos pedía abandonarnos a nuestra pasión a fin de recuperar nuestra alma, el santo Crisóstomo condenaba los amores ideales que jamás se consumaban, porque así se inflamaban más las pasiones. (19)

La condensación de trazos ideológicos se va a revelar como un procedimiento consistente en el texto, desde el momento en que se conjuntan muy "Americanamente" el catolicismo con una filosofía de la Ilustración francesa pero congruente con el proyecto libertador de las colonias. El sincretismo de la religión y el sensualismo vendrán a ponerse en paralelo más tarde en las visiones oníricas en las que Bustos evoca a Ofelia Salamanca: la visión más irresistible del capullo, el catolicismo genital de la mujer (52). Aquí mismo se establece otra de las grandes disyuntivas de la novela, los polos pasión/razón, práctica/ideología, que darán pie a la acción del "héroe."

De cualquier manera, el "rousseauniano" porteño de los primeros capítulos comienza a discrepar con su descripción original. Es aquí donde comienza la preocupación de que el personaje se nos escapa, como lectores, en la encrucijada de la contradicción y, sin quererlo, se inaugura un ejercicio de interpretación de los síntomas contrapuestos para conseguir una fisonomía unitaria (Ortega y Gasset 33).

Como señalábamos el modelo original de posible "héroe romántico" va a confrontar también los conceptos de sus "hermanos mayores":

> Baltasar Bustos alegaba en contra de sus amigos que las ideas generales de Voltaire, Rosseau y Montesquieu estaban muy bien, pero que a cada uno le correspondía llevarlas a la práctica en su vida personal y ciudadana. No basta, exclamaba, con denunciar la injusticia general de las relaciones sociales, ni siquiera cambiar de gobierno, si no se cambian las relaciones personales. Empecemos por revolucionar nuestra conducta alegaba Bustos. (26)

El ideologema "Baltasar Bustos" va a separarse de sus acotaciones originales agregándose, como ya mencionamos, la disyuntiva: ideas generales/práctica personal. Casi imperceptiblemente la formulación de la segunda y tercera frases, los sintagmas: "llevar a la práctica" , "denunciar la injusticia general de las relaciones sociales", "empecemos por revolucionar nuestra conducta" van a introducir una combinación que a nivel léxico, parece separase de la congruencia de los intertextos explícitos con el panorama sociohistórico del relato. La enunciación en la primera persona del plural denota una carga de función apelativa que puede hacernos establecer lazos primeramente con la revolución de que se ocupa el relato, ya que la frase se dirige a los interlocutores Varela y Dorrego. Sin embargo, los términos "denuncia" y "práctica" nos parecen conllevar unas ciertas resonancias de contemporaneidad o de un discurso revolucionario posterior que se acerca al del joven Karl Marx quien no comenzaría a escribir sobre "la crítica como pasión", "la denuncia de las relaciones sociales" y de la "praxis" sino hasta 23 años después (1844) de los hechos históricos de la Revolución Argentina de Independencia (Marx 246, 251).

Lo que comienza como sospecha se va a confirmar en el capítulo dos, en la construcción arquetípica de la genealogía de Baltasar: hermano de Electra, hijo de la Tierra y del Patriarca, que por lo demás, según G. Durán,

el uso de arquetipos es un procedimiento sistemático en la narrativa de Fuentes. Dentro de estos modelos arquetípicos, Sabina, la primogénita, resiste la autoridad patriarcal y la de Baltasar, lector omnívoro, contraponiendo su propia actividad lectora:

Pero era terca; envidiaba al hermano; leía más de lo que se le pedía a una prisionera del hogar, leía en contra de su hermano, breviarios, panfletos católicos, sermones. . . Se hacía de una contracultura sólo para desafiar mejor al hermano menor que ella. (50)

Paradójicamente con el contenido de las lecturas, la actividad misma de "leer para desafiar" y el "hacerse de una contracultura" comportan una posición subversiva que se parece en el uso de estos precisos términos a las formulaciones teóricas de la Escuela de Frankfurt, especialmente a los trabajos de Marcuse y Adorno de los años cincuenta. Por otro lado, en el sentido de oponer la lectura al sistema patriarcal impuesto a Sabina, nos remite a las elaboraciones del feminismo tanto norteamericano como latinoamericano.

Encontramos otro salto ideológico más en este capítulo, al traerse al período de 1810-1821 el debate Civilización-Barbarie que en Argentina, que no viene a manifestarse con todo su vigor sino hasta veinte años después, en el *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento:

> Baltasar miró a ese gemelo atroz y tuvo la lucidez de devolverle el apretón, tomarle la muñeca al gaucho, levantarle violentamente la manga y revelar las heridas crueles del antebrazo. La educación del campo, bárbara y rechazada, regresó a él y él sintió repugnancia de dejarse vencer por los orígenes detestados -sobre todo cuando la sapiencia rural iba a salvar la presencia civilizada. (54)

La posibilidad de nombrar a ambas formaciones como "educación" y la habilidad facultativa para echar mano de la "barbarie" para salvar a la "civilización", contribuye a magnificar el número de contradicciones de

que está investido el ideologema representado por Baltasar Bustos. En el siguiente capítulo, esta figura "revolucionaria" recibirá, por voz de Manuel Varela, el conocimiento y la táctica guerrillera de otro argentino envuelto en la lucha, sólo que este último pertenece al siglo XX:

> "Cada uno de los valles que derraman sus aguas por el Pilcomayo, cada cordón de sierras, cada depresión del terreno, es una republiqueta, un foco de insurrección permanente", le escribí, para ponerlo en antecedentes, a mi amigo Baltasar. (79)

El concepto de "foco de insurrección permanente" pertenece ya al vocabulario de la táctica militar refinado por la práctica en la Sierra Maestra y asentado en los escritos sobre *La Guerra de Guerrillas* del Che Guevara (27).

De esta manera, el siglo XX terminará por convertirse no sólo en la fuente principal de intertextos ideológicos, sino en el plano de alusión más sistemático de este capítulo. En la visión de El Dorado, Bustos presencia como "espectador" (96) el panorama de la urbe latinoamericana del próximo siglo, con anuncios publicitarios cuyo slogan "Ofelia Salamanca"(96) se nos presenta como en marquesinas de teatro. Además, Baltasar guiado por Simón Rodríguez lee mensajes en los ojos (pantallas) de los habitantes de "el Dorado" (96) y se extasía con las luces del Buenos Aires o el México que el lector del siglo XX vería en una visita nocturna a estas ciudades.

Más adelante, la función profética de la figura de José de San Martín adquiere una dimensión textual en sus advertencias contra el militarismo y las dictaduras que después de su tiempo, vendrían a ser el pan de todos los días en la historia política de nuestro continente. Esta función se extiende incluso al "vaticinio" casi "comentario" de la Guerra Sucia de finales de los setentas y los ochentas en Argentina y Chile:

> Era esto quizá, lo que en su ánimo más secreto se guardaba José de San Martín: la visión de un mundo sin héroes, en el que los hombres como él, que era un héroe grande. . .no fuesen posibles, porque ya

> no habría batallas con sables, encuentros cuerpo a cuerpo y códigos de honor, sino muertes fratricidas, batallas ganadas contra los hermanos, no contra los enemigos, guerras previsibles, programadas, en las que la muerte sería decidida y otorgada a distancia... Guerras sucias en las que las víctimas serían los débiles.

A estas alturas, la constante prolepsis ideológica ha acumulado suficientes elementos como para que el lector rechace la posibilidad del "descuido" en el léxico del narrador y su discurso "decimonónico" nos parece definitivamente sospechoso y se pierde la confianza en su "realismo" narrativo.

Estos saltos se presentan como constantes "guiños" ideológicos y literarios anacrónicos que se hacen a la posición del lector contemporáneo (Portal 139-141). Con estos guiños, el lector (los lectores), ha(n) recibido un ataque en "minué guerrillero" a la actualización del género "novela histórica" y así, los esquemas de lectura (tiempo, narrador etc.) están presentes pero desestabilizados.

En el movimiento diacrónico de la narración, se hace alusión a una serie de proyectos políticos/debates ideológicos que pasan a ser actualizados sincrónicamente por el lector. A nivel narrativo, esta técnica produce efectos de superposición de perspectivas temporales e ideológicas.

Primero, existe una duplicación en el plano temporal. En la serie de eventos del pasado descrita con diversas inferencias ideológicas simultáneas, la narrativa resultante no es una simple juxtaposición de puntos de vista ideológicos, sino una síntesis, en la cual la descripción aparece, por así decirlo, en una doble exposición (Uspenski 67). Así la narración parece conducirse desde una perspectiva temporal doble: se verifica desde la perspectiva histórica representada por los actantes que participan en la novela y, simultáneamente, desde la posición temporal del lector que actualiza las instancias intertextuales contemporáneas. Segundo, en la

relación entre las perspectivas temporal e ideológica se abren múltiples posibilidades. Debido a la ambigüedad de la construcción narrativa esas posibilidades son invitaciones a la evaluación ideológica 1) de los eventos del presente o del pasado histórico desde el punto de vista del futuro; 2) de los eventos del presente y del futuro desde el punto de vista del pasado, o 3) del pasado y el futuro desde el punto de vista del presente (Uspenski 69).

Estas posibilidades críticas van a encontrar cabida dentro del debate metaideológico de "la modernidad" en que se embarca el narrador focalizado en la figura del preceptor de Baltasar, el padre Julián Ríos, con un léxico prestado o desgajado de los medios de comunicación de los setentas u ochentas, o probablemente de *Los hijos del limo* de Octavio Paz:

> ¿Entenderán los patriotas suramericanos que sin ese pasado nunca serían lo que anhelaban ser: paradigmas de la modernidad? La novedad en sí es ya una anacronía: corre hacia su vejez y su muerte irremediables. El pasado renovado es la única garantía de modernidad, tal era la lección del Padre Ríos para su joven discípulo argentino, que esta noche le parecía tan desamparado como el continente entero.... (144)

El juego intertextual queda bien definido en sus disyuntivas y provocaciones, estamos ante la crítica de la crítica, del tiempo y la ideología, así lo expresa casi al final de la novela, el padre Quintana en un arrebato posmoderno a lo Lyotard (23), de invitación al escepticismo:

> Por favor Baltasar, sé siempre un problema, sé un problema para tu Rusó y tu Montescú y todos tus filósofos, no los dejes pasar por tu alma sin pagar derechos de aduana espiritual; a ningún gobernante, a ningún Estado secular, a ninguna filosofía, a ningún poder militar o económico, no les des tu fe sin tu enredo, tu complicación, tus excepciones, tu maldita imaginación deformante de todas la verdades.... (242)

Resulta entonces que en el entramado implícito de intertextos el lector asiste a una discusión filosófico-ideológica del siglo veinte con un plano paralelo de novela histórica de la Independencia de América. La novela se convierte en ensayo, con la complicidad del lector. Una de las mejores claves para explicar este malabarismo intertextual se encuentra en un texto con un tiempo de enunciación muy cercano al de esta novela, 1990.

Este otro intertexto, no lo hemos mencionado por guardar más bien una relación interdiscursiva y metatextual con la novela, y no estrictamente intertextual que es el caso de los procesos que aquí nos interesan.

En *Valiente Mundo Nuevo*, Carlos Fuentes pone en proyecto de "poética" y de "ideario" lo que se pone en "práctica" en *La Campaña.* En "Hacia una cronotopía de Iberoamérica" Fuentes sintetiza "su proyecto" o "denuncia" político-cultural mezclando elementos de la teoría de la novela de Bajtin y su versión del sincretismo ideológico iberoamericano:

> La dialéctica del relativismo y de la policultura nos hace comprender a los iberoamericanos que la modernidad en sus diferentes apariciones, ligada a la Ilustración borbónica, la Revolución francesa, el romanticismo rousseauniano, el liberalismo y el positivismo, el marxismo y el capitalismo, es en cada ocasión, el lenguaje relativo de un observador que sólo con enormes riesgos niega lo que, desde su punto de vista relativo, no puede ver: la policultura indo-afro-iberoamericana. (42)

Con este metatexto completamos el circuito intertextual con los elementos mencionados por Kristeva. El texto se convierte en un terreno de juego, en una zona de concurrencia de textos del autor, del lector y del espacio cultural anterior o contemporáneo. Si la intertextualidad es una característica de la Nueva Novela Histórica Hispanoamericana no nos parece que este rasgo la defina puesto que el fenómeno intertextual es una característica de casi cualquier texto. La diferencia estriba en las funciones

que se le asignan dentro del mismo. Tal vez sean las diversas actualizaciones de esta función, las que le proporciona su especificidad a esta Nueva Novela e incluso pudieran delimitar diferencias entre ellas. Y a manera de provocación final, baste considerar cómo la función intertextual en *La Campaña* difiere de la que conlleva en *Terra Nostra*. En ésta última, se recrean etapas históricas completas para establecer juegos temporales con diversos planos juxtapuestos, con entradas y salidas al futuro y al pasado en una estructura mucho más explícita y compleja (García Gutiérrez 1138).

En *La Campaña* la intertextualidad tiene una función estructural central en el discurso del narrador Manuel Varela y en el diálogo del "héroe" representado, en el que concurren múltiples construcciones ideológicas que han constituido los sucesivos proyectos políticos de América.

Daniel Chávez
University of Michigan

OBRAS CITADAS

Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas, 1992.

Durán, G. *The Archetypes of Carlos Fuentes*. Hamden: Archon, 1980.

Fuentes, C. *La Campaña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

——. *Valiente mundo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

García Gutiérrez, G. "*Terra nostra*: crónica universal del orbe (apuntes sobre la intertextualidad)". *Nueva revista de filología hispánica*. 40.2 (1992): 1135-1148.

Genette, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Kristeva, J. *Semiotiqué*. Paris: Seuil, 1969.

Lukács, G. *The Historical Novel*. Londres: Merlin, 1962.

Menton, S. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas, 1993.

Ortega y Gasset, J. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza, 1982.

Portal, M. "La campaña o la tradición impura". Rev. *La Campaña* de Carlos Fuentes. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 490 (1991): 139-141.

Quintana Docio, F. "El signo intertextual ante el lector real". *Investigaciones semióticas IV*. Madrid: Visor, 1992.

Riffaterre, M. "Intertextual representation". *Critical Inquiry*. 11.1 (1984): 141-162.

Uspenski, B. *A Poetics of Composition*. Berkeley: University of California, 1973.

Asociaciones: una lectura de "Mephisto Waltzer"

El título de "Mephisto Waltzer"—como "El desfile del amor", "El tañido de una flauta" y otros de Sergio Pitol—está cargado de alusiones internas y externas al relato: es el nombre que Franz Liszt le dio una serie de piezas para el piano inspiradas en un episodio del *Fausto* de Nicolas Lenau[1]. "Mephisto Waltzer" es también el título de un cuento que un protagonista del relato de Pitol ha escrito sobre otro personaje que se propone escribir un cuento a partir de una anécdota: la interpretación del "Mephisto Waltzer" de Liszt por un pianista. En una observación en el texto, que es una especie de advertencia—pero también una clave de uno de los procedimientos literarios de Pitol—se advierte que "La anécdota, como en caso todo lo que escribía, era un mero pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones que explicaban el sentido que para él revestía el acto mismo de narrar" (Pitol 14).

En la narrativa de Pitol se establecen, efectivamente, tejidos de asociaciones y reflexiones que pueden conducir a un vértigo verbal en donde se confunden las pasiones humanas con la sublimaciones literarias hasta tal punto que puede ser innecesario distinguirlas.

Se puede explorar la estética de la asociación de Pitol en este cuento que ilumina la relación que se establece en su narrativa entre la cotidianidad engañosa y la fantasía literaria que se enmaraña con ella. Es también un relato que ofrece pistas sobre las novelas de Pitol con el tema de la vida conjugal.

"Mephisto Waltzer" es un juego de cajas chinas. La línea narrativa

principal de la que se desprenden todas las demás es la historia de una profesora de literatura que reflexiona sobre un cuento de su esposo Guillermo, escritor y crítico literario. Aunque mantienen una correspondencia regular entre México, donde viven, y Viena, donde él está pasando un año Sabático, la publicación de este cuento es una sorpresa para ella porque su esposo no se lo había advertido. Ella leyó el cuento en Veracruz y lo relee en el compartimiento de un tren en camino de regreso al Distrito Federal. La mujer tiene razones para creer que el cuento es un indicio de que su vida conjugal está fracasando. No sólo porque es la primera vez que su esposo no le da noticia de un escrito suyo antes de publicarlo, sino también por el contenido mismo del relato.

El cuento de Guillermo está inspirado en dos recitales del pianista David Divers, el primero al que había asistido con su esposa, y el segundo, al que asiste solo en Viena, y en el que escucha el "Vals de Mefisto" de Liszt. El protagonista de su cuento es Manuel Torres, un escritor que escuchó dos recitales del pianista Gunther Prey, la primera vez con su esposa y la segunda vez solo. Hasta cierto punto la situación de Guillermo es idéntica a la de Manuel Torres, pero la historia de Torres no es una mera regresión porque él no escribe una historia sobre otro escritor que asiste a un recital. En los apuntes que saca en el programa, Torres intenta, más bien, un juego de variantes sobre una observación que hace desde su asiento durante el recital. El juego de variantes de Torres podría aludir al juego de variantes de Liszt con el tema del "Vals de Mefisto" en sus tres versiones. Torres imagina que la interpretación de Prey, burlona, sarcástica y desafiante, se entiende por la comunicación que se ha establecido entre el pianista y un anciano que desde un palco del teatro que parecía vacío observa la ejecución del pianista como si estuviera en un trance. Torres supone primero que se trata de un abuelo militar vienés que querría reconciliarse con su nieto después de haberle creado obstáculos a su carrera artística. Imagina que el

pianista interpreta la pieza con afán de desafiar al abuelo. Luego conjetura que se trata de un profesor de piano agonizante que ha salido a escuchar por última vez al discípulo por quien sacrificó su propia carrera y su vida personal. En la interpretación del discípulo, el maestro cree advertir un tono de burla que le demuestra que la música no tiene sentido y que su vida ha sido "una broma miserable" (20).

Insatisfecho con las posibilidades literarias de sus primeras dos ideas, Torres imagina otra: cambiando el ambiente a Barcelona, porque lo conoce mejor, imagina que el anciano es un biólogo que de joven asesinó a su esposa cuando descubrió su infidelidad. El biólogo decide envenenar a su esposa con un tóxico de efecto lento para que su muerte se considere una enfermedad. El pasatiempo obsesivo de su mujer enferma es tocar el "Vals de Mefisto". El cree que es su manera de comunicarse con su amante a quien no verá más. Después de su muerte la obsesión de la esposa se convierte en la del viudo que escucha, cada vez que puede, la ejecución de esa pieza. Esta vez reconoce en la interpretación de Prey, la de su esposa y se da cuenta de que ese modo de tocar la pieza era su manera de desafiarlo y vengarse de él. El entiende que su artimaña con el veneno no pasó inadvertida por su esposa que "a fin de cuentas se reía porque pasara lo que pasara ya ella había vivido la experiencia que le era necesaria y de la que él siempre estaría ausente" (24).

En el entreacto Torres descubre la identidad del anciano: es un eminente director de orquesta que había descubierto al pianista hace unos quince años y con el que seguramente tuvo una historia privada, banal y, tal vez, algo sórdida. Torres se siente desencantado por la realidad que descubre y abandona el proyecto del relato.

Una de las claves del relato está en las piezas de Liszt basadas en la escena del *Fausto* de Nicolas Lennau. El episodio empieza con la música de baile en una taverna a la que ingresan Fausto y Mefistófeles. Para que Fausto

pueda seducir a la hija del dueño de la taverna, Mefistófeles toca una pieza de violín que los intoxica a los presentes, llevándolos a un paroxismo orgiástico. En el episodio del poema de Lennau que inspira los "Mephisto Waltzer" de Liszt la música lleva a la transgresión. Así, en cada una de las historias del relato dentro del relato, la transgresión de la pieza es una especie de desafío: el del nieto al abuelo, del discípulo al maestro, y de la mujer que desde la muerte se venga de su esposo.

A primera vista parece que la anécdota de la interpretación del "Vals de Mefisto" es un pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones. Guillermo, según los recuerdos de su esposa, es algo diletante y sabe muy poco de música. Ella ha tenido ocasiones de humillarlo cuando se ha atrevido a ofrecer juicios artísticos antes de conocer las opiniones de ella. El cuento de Guillermo no es una exploración musical, sino un pretexto con el que establece una comunicación con su esposa y por la cual ella, al leer y releerlo se da cuenta de que algo definitivamente ha cambiado en su relación matrimonial.

El cuento se puede leer como un anuncio, por parte de Guillermo de que su matrimonio ha fracasado. La anécdota que inspira cada uno de los cuentos dentro del relato es la de un esposo que va solo a escuchar a un pianista que en otra ocasión había escuchado con su esposa. Con este dato se empieza a anunciar la separación. Pero el cuento que escribe a partir de esa anécdota es el primero que ella no ha corregido antes de que se publique. Así Guillermo está anunciando su autonomía artística después de muchos años en los que ella fue su editora principal y en los que él dependía de ella para expresar opiniones sobre el arte y la literatura.

El contenido del cuento que Guillermo escribe puede ser interpretado también como un desafío incesante a su esposa. Cada uno de los juegos de variantes de Torres aluden oblicuamente a ello. En la primera variante, la interpretación desafiante del Vals con la que el nieto anuncia que se ha

liberado definitivamente de su abuelo es equivalente al anuncio de Guillermo de que se ha liberado de las opiniones de su esposa sobre el arte. En la segunda variante, la interpretación del Vals de Mefisto como una burla tajante por un discípulo de la concepción artística de su maestro, podría anunciar una ruptura, por parte de Guillermo, con los criterios literarios de su esposa.

El tercer juego de variantes es el más complejo y quizás el más revelador. La interpretación del Vals por la mujer agonizante es, como el cuento de Guillermo, una afirmación de su autonomía, deseo y libertad. Es también un conato de venganza. Aquí Pitol establece la alusión literaria más secreta y significativa del relato que es *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi.

Como en el "Mephisto Waltzer" el título de la novela corta de Tolstoi es también el de una pieza musical; y en ambos relatos la pieza musical está íntimamente ligada a un fracaso matrimonial sobre el que se medita durante un viaje en tren. El relato de Tolstoi expresa la visión pesimista del matrimonio que desarrolló hacia finales de su vida. Tolstoi llegó a la convicción de que el matrimonio era, en el fondo, un abismo de infelicidad y de falsedad malsana, y su breve novela era una expresión literaria de estos conceptos. Al igual que en el tercer juego de variantes de Torres el protagonista de *La sonata de Kreutzer* asesina a su esposa, y la pieza musical que ella toca es un símbolo de la voluntad de libertad. La conjugue intenta liberarse de la hostilidad latente en la que está fundado su matrimonio y a la que Tolstoi se refiere como una especie de veneno espiritual.

La alusión a Tolstoi no es solamente externa sino también interna, por eso el cuento de Pitol no es una mera reescritura de la *nouvelle* de Tolstoi. Pitol da a entender que la esposa de Guillermo es una gran admiradora de Tolstoi. Cuando critica aspectos del trabajo literario de Guillermo que le parecen confusos y absurdos piensa en su "Dichoso Tolstoi" (18). Aunque no haya ninguna referencia directa a *La sonata de Kreutzer*, el tercer juego de

variantes de Torres tiene a grandes rasgos su mismo argumento y es imposible que la esposa de Guillermo lo ignore. La alusión a la historia de Tolstoi en la que un esposo envenena a su mujer es un desafío y una amenaza por parte de Guillermo a su esposa. Su amenaza, sin embargo, se diluye en el desenlace de su relato cuando su protagonista abandona el proyecto de escribir su cuento al enterarse de que la relación entre el pianista y el anciano es una historia sexual que terminó en golpes bajos y en chismes. Aquí el arte no es, como en las variantes de Torres, un espacio donde las pasiones humanas se encuentran. Al contrario, la vileza de las pasiones rebajan lo que de trascendental podría tener el arte. Este es quizás también el mensaje final de Guillermo a su esposa. Con su relato le dice, tal vez, que sus intereses comunes por el arte y la literatura no son más que pretextos para continuar una relación banal, malsana para ambos, de hostilidades matizadas por la hipocrecía.

El mensaje de Guillermo a su esposa, sin embargo, no es el de Pitol. En la medida que los juegos de cajas chinas y los de variantes se desarollan, Pitol nos lleva a una especie de vértigo en el que es difícil incluso reconstruir los hechos en una primera lectura. Si partimos, en cambio, del vértigo de asociaciones en el que quedamos al final del relato, hacia la anécdota inicial, podemos reconocer que en "Mephisto Waltzer" Pitol ensaya uno de sus temas predilectos con elegancia y economía: la ambigüedad del arte que puede convertirse en un campo de batalla donde chocan las pasiones y las emociones encontradas.

Efraín Kristal
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] Lenau, Nikolas. *Faust en Sämtliche Werke unde Briefe, Erster Band*. Frankfurt am Main: Verlag, 1971. pp. 513-634.

[2] Liszt compuso por lo menos tres versiones del "Mephisto Waltzer" para el piano. Véase Sitwell, Sacherverel. *Liszt*. New York: Houghton, 1939. pp. 536-37.

OBRA CITADA

Pitol, Sergio. "Mephisto Waltzer". *Vals de Mefisto*. Barcelona: Anagrama, 1981.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

A Dialogue With the Past: Alvaro García's *La noche junto al álbum*

The Spanish poetry of the 1980's eludes strict categorization. Some critics prefer to characterize it by the term *continuismo*, suggesting refinement of past poetic trends rather than a creative break from them (García Martín 19). *Continuismo*, however, does not adequately describe either the variety of Spanish poetry written during the decade or the nascent reaction to the neo-Baroque style of such *novísimos* as Guillermo Carnero and Luis Antonio de Villena. Indeed, Sánchez Zamareño alludes to a rehumanizing, *intimista* trend in recent poetry, based on human experience (59). One poet mentioned in this vein is Alvaro García. Born in Málaga in 1965, García established himself as a rising star by winning the 1989 Premio Hiperión for *La noche junto al álbum*.

At first glance, García's work appears to eschew the neo-Baroque imagery and cultural archeology of the *novísimos* in favor of a spare, intimate style in which "la capacidad de la sugestión se une a la gran finura en la captación de delicados matices sicológicos; lo no dicho adquiere una importancia fundamental" (García Martín 47). *La noche* juxtaposes the urban landscape to the landscape of human relationships—the photo album—to create a meditation on isolation, nostalgia, and loneliness. Yet despite its colloquial style, *La noche* reveals a complex knowledge of past poetic tradition. The image of the album signals a preocupation with the past as a text. This study will examine how intertextual references, to urban geography and literature, enrich the postmodern dialogue that *La noche* has with the past.

Intertextuality has various definitions, ranging from Pérez Firmat's specifically literary model to Riffaterre's expanded notion of images, fragments, and sociolects that complement the textual space of the work (Riffaterre 142-3). In this way the city of Madrid, present throughout *La noche* as a constantly changing sign, functions as a type of intertext. From the topography of Madrid the poet fashions portraits of despair, transforming and deepening traditional notions of the cityscape as a focal point of human experience. "Atocha," for example, takes a well-known *madrileño* landmark and converts it into a commentary on one's relationship with the past:

> Una casa con ecos de otros huéspedes
> que salen el domingo. En el mercado,
> buscadores de un oro matutino
> que madrugan pensando en dormir luego.
>
> La ciudad está llena de fantasmas
> como ellos y yo, la sola idea
> de no ganar la vida y no perderla
> o el oficio de ver cómo el día se enturbia
> hasta que, poco a poco, se ha convertido en noche. (17)

The fellow travelers who pass through Atocha station as echos or ghosts are thus inaccessible to the poetic speaker. In this way the poem reflects the present's relationship to the past, asserting the inaccessibility of the past except as an open-ended text. This relationship is characteristic of certain types of postmodern literature (Hutcheon 146). The transitory, fleeting quality of the poem is achieved stylistically through the absence of conjugated active verbs and independent clauses. The lone independent clause, in fact, contains a stative verb: "La ciudad está llena de fantasmas." Like his fellow tarvelers, the speaker becomes little more than a passive observer of time's indelible, but ultimately untraceable, mark upon the past. In this

light, the last two lines—which stand out as alexandrines—point to the theme of poetry as a powerless witness to time's leaving all in darkness. The use of the present perfect, "se ha convertido," contrasts with the present, "se enturbia," to underscore both the suddenness and finality with which darkness removes the speaker's ability to witness, to write upon the past. By negating the intertext—Atocha as symbol of freedom, power, and movement, or the timeworn metaphor of life as a journey—the poet heightens the sense of despair over humankind's powerlessness to approach, let alone interpret, the past.

"Atocha" symbolizes the inexorable march of time, human isolation, and tedium, as well as humankind's failure to interact with past experience. Indeed, *La noche* presents a collage of similar poetic experiences, combining intimate personal recollections with common settings to create a contemplative atmosphere of longing and incompleteness. Moreover, the cityscape functions as an undercurrent or intertextual presence which, as a constant but ever-changing sign (Riffaterre 142-3) helps to communicate a sense of alienation in contemporary Spanish urban life. The poems, then, portray the interaction, on a textual as well as experiential level, between the city and its inhabitants.

A more sophisticated, literary use of intertext occurs in the poem "Rosa estuvo en el Sur". Here the speaker detaches himself from the scene to paint a portrait of a woman imprisoned by her past. The poem defamiliarizes the anecdote by making skillful use of personification to depersonalize the protagonist (Shklovsky 13) and vitalize the city:

En un octavo piso Rosa ensaya
la sonata huidiza del hastío
mientras la tarde vence el desafío
de la urbana y monótona batalla.
Madrid es un azul que se desmaya

sobre hileras de bruma y desvarío
de cláxones. Abajo pasa un río
de coches mientras Rosa toca y calla.
Rosa estuvo en el Sur y allí, rendidas
a las ramas del sueño, en lluvia inerte,
duran aún las noches fantasmales
que una noche escuchó la mar prendida,
a la puerta de un bar de mala muerte,
de la luz de sus manos musicales. (15)

The beginning of the poem presents a mundane anecdote. Yet even the image of Rosa rehearsing in the first quatrain is defamiliarized: by giving the musical composition such emotive force, the poem depersonalizes the protagonist. Furthermore, the indefinite "un octavo piso," as opposed to "el octavo piso," makes the scene less specific. The woman, as a result, becomes less individualized and more symbolic of a life devoured by the effects of time. As Rosa's actions diminish in importance, the surrounding environment comes to life in a battle between the din of traffic and the idleness of the afternoon. The "tarde" defeats the challenge of the urban war.

This mood continues in the second quatrain, as the tranquil and bellicose worlds mix until they are indistinguishable. The "azul" of line 5 yields to a "río de coches" in lines 7-8, while the city's identity collapses faint onto the harsh world of urban commuting. Moreover, the *esdrújula* "cláxones" interrupts the flow of the the quatrain and emphasizes the unpleasant and abrupt, yet powerful, nature of the urban world of which the woman is a prisoner. Nevertheless, the protagonist reasserts her physical presence in line 8 through her practicing. This playing, however, blends with the outer world and becomes subordinate to her inner silence. Vitality and action thus lead to passivity and reflection.

What challenges the reader is the variety of poetic devices used—

especially the personification of the cityscape and resultant depersonalization of Rosa—to convey this sense of weariness. The defamiliarization, making the familiar appear strange, stylizes the anecdote and draws the reader away from the deceptively colloquial toward a more profound reading. Equally as essential to developing the text's potential, as well as its dialogue with the past, are the intertexts from other Spanish poetic traditions.

If Alvaro García's work typifies a trend toward *intimismo*, to faith in the poetic word to communicate vital personal experience, then *modernismo* would seem to exert a positive influence. The *modernista* movement used language to create new worlds and convey subtle ranges of emotion through symbol. In line 2 of "Rosa estuvo en el Sur" the intertext is Valle-Inclán's *Sonata de estío*, the second novelette in a series that traces the life and adventures of the decadent hero, the Marqués de Bradomín. While each *sonata* is distinct, all share *modernista* trademarks: archaisms, alliteration, contrast of light and darkness, an aristocratic atmosphere, a self-conscious dependence on cultural "props," and, above all, a textual world in which esthetic values predominate (Smith 109). The sonata's presence as an intertextual fragment in García's poem is noteworthy, for the sonata represents a highly stylized, artistic interpretation of a decadent environment that was turn-of-the-century Spain, especially emphasizing Spain's decline from a glorious past. This stylization is corroborated by García's own stylization of the mechanized, oppressive world of the city. Moreover, the protagonist's attempt to recapture the "sonata huidiza del hastío" reflects the poet's fleeting attempt to recover *modernismo's* poetic and artistic landscape in a postmodern era. In this way García's postmodern parody has written over the *modernista* text but failed to erase it. Hutcheon comments on postmodernism's peculiarly ironic relationship with the past by stating that "irony does indeed mark [postmodernism's] difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm— textually and

hermeneutically—the connection with the past" (125).

The first eight lines have uncovered several enigmas for the reader. First, the protagonist, rather than being central to the anecdote, is subsumed by the sensorial characterization of the cityscape. The reader is thus left with several possible interpretations of the defamiliarized everyday scene: social commentary, personal memory, reworking of *modernista* themes. Moreover, the structure of the two quatrains—couching symbolismin colloquial language, prolonging the scene through the *esdrújula*, personifying the environment—highlights tensions within the text which culminate in the intertext with the *Sonata de estío.*

In the final six lines the cause of the woman's *hastío* is suggested to be her failure to free herself from her past. Again, the protagonist becomes passive as the music dominates her mind. The personification forces the reader to think of the music in a new light, as a metaphor for meaning, beauty, and mystery. It is the music, not the protagonist, that has life in the poem. Thematically, then, the sonnet appears to resolve its tensions by completing its portrait of a woman living in the shadow of her memory.

Intertextuality helps to open up "Rosa estuvo en el Sur" still further. Where the first part of the poem reveals a postmodern parody of a work by Valle-Inclán, the second part recalls, implicitly at least, García Lorca's *Poema del cante jondo.* Such Lorquian poems as "Malagueña" and "Las seis cuerdas" develop themes of music, death, and violence in the seedy taverns of the South. García's and Lorca's texts would seem to be related on what Pérez Firmat has called a "semantic" level (4); that is, the imagery of García's poem, without borrowing exact passages, has similar semantic value to Lorca's works. The reader of "Rosa estuvo en el Sur" cannot help but engage Lorca's *Cante jondo*. More important, the relationship poses new questions about the wider vision the poem seeks to convey. If, on the one hand, the text resolves its anecdotal tensions and leaves us with a more or less complete

picture of a protagonist living in her past, the intertexts, on the other hand, open the poem to other interpretations.

Lorca's "Malagueña," as noted by Debicki (227), creates a stylized, artistic reality that supersedes the anecdote, with the result that the stylization becomes the major artistic force of the poem. While "la muerte" is a metaphor for the *flamenco* whose sounds enter and exit the tavern, the artistic reality being created suppresses the anecdote. García's text, without reconstructing Lorca's, nevertheless alludes to its *ambiente* and thus sustains an intertextual dialogue with it. In Riffaterre's words, the poems imagery "activates" the intertext (144). What the two intertexts share is the primacy of art over life. Furthermore, Lorca's intertext opens up García's poem beyond the scene of Rosa's *hastío* to wider concerns about the aims of poetry, specifically the relationship of contemporary Spanish poetry to its past. Each level of the poem, then, is seen as an attempt to establish a dialogue with a past, human or literary.

"Rosa estuvo en el Sur" is a complex poem. Its rhetorical devices force the reader to look at a familiar setting in a new light, where lifeless beings—as in "Atocha"—inhabit vital, albeit harsh and unforgiving, cityscapes. Also, the poem establishes a dialogue, through intertexts, with prior poetic traditions and links the artistic past with a personal history to pose new questions regarding the meaning of past, both as anecdote and as text. Text and reader engage in a constant effort to approach, interpret, and rework these themes.

Other poems of *La noche junto al álbum* use different artistic media to express this inability to come to terms with the past. "Oleo al antepasado joven," for example, looks at a portrait of a relative:

> La rutina de estar junto al paisaje
> con miedo a lo que queda. Aún medita
> si habrá alguien esperándole o si nunca

tendrá fin esa edad de pensar solo.

Algunas veces dice débilmente
la canción que hace preso al pasajero
de un tiempo detenido. (14)

The speaker, like the portrait, straddles past, present, and future; this convergence epitomizes one's inability to control one's life, to relate to it except as to multifaceted text. As a result, the speaker compares the poetic subject to a passenger held "prisoner" by scheduling delays. By thus relating the portrait to urban life, the poem recalls "Atocha" and "Rosa estuvo en el Sur." All three texts speak to the isolation of the human condition.

Perhaps the multiplicity of perspectives on time and space is the major achievement of *La noche junto al álbum*. Alvaro García writes poems that, while appearing to be static, contemplative musings, actually inquire into the relationship among the many movements of life, the shape of one's environment, and the influence of literary tradition. In "Atocha" the inaccessibility of the past is personified by the depersonalized, phantasmagoric image of the commuter, who has left no definitive mark on his world for the speaker to comprehend or follow. The skillful use of the Atocha station as an intertext, a system of signs (Riffaterre 159), contributes to the effect of observing movement without being able to recapture the past through memory. In a more self-consciously literary vein, "Rosa estuvo en el Sur" activates two literary intertexts—one *modernista* (Valle-Inclán's sonatas) and one from the Generation of 1927 (García Lorca's *Poema del cante jondo*)—to evoke the poem's attitude toward its textual past at the same time that it reveals the power that personal past exercises over the life of the protagonist. While the poem parodies the *sonatas*, it does not destroy the legacy of *modernismo*; rather, as all postmodern parody, it both "enshrines" the past

and "questions" it (Hutcheon 126). García's text, then, does not negate its intertexts, but transforms them while retaining their goal of the primacy of art.

As Summerhill has noted, it is perhaps premature to judge the literary merit of the poets who have begun their careers during the 1980's. He also cautions against relegating the novísimos—Carnero, Villena, and others—to history. Indeed, Spanish poetry may be between periods, where eclecticism predominates (112). If anything, *La noche junto al álbum* shows a poet who has thoughtfully considered his place in Spanish poetry without being overly indulgent or self-conscious. A study of representative poems, and the ways they use intertexts, illuminates the process by which Alvaro García carves an individual niche by forging a dialogue with past traditions and portraying humankind's present condition in a complex and novel way.

Alan S. Bruflat
Wayne State College

WORKS CITED

Debicki, Andrew P. "Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía". *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Madrid: Gredos, 1981.

García, Alvaro. *La noche junto al álbum.* Madrid: Hiperión, 1989.

García Lorca, Federico. *Obras completas.* Ed. Arturo del Hoyo. 12th ed. Madrid: Aguilar, 1967.

García Martín, José Luis. *La generación de los ochenta.* Valencia: Mestral, 1988.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism.* New York: Routledge, 1988.

Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura." *Romanic Review* 69 (1978): 1-14.

Riffaterre, Michael. "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse". *Critical Inquiry" 11.1 (1984): 141-62.*

Sánchez Zamareño, Antonio. "Claves de la actual rehumanización poética". *Insula* 512-13 (1989): 59-60.

Shklovsky, Victor. "Art as Technique." In *Russian Formalist Criticism*. Trans. and ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.

Smith, Verity. *Ramón del Valle-Inclán*. New York: Twayne, 1973.

Summerhill, Stephen J. "Spanish Poetry of the Eighties: Some Problems of Defini tion." *España Contemporánea* 2.4 (1989): 101-12.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Temblor, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización

En su estudio de la novela femenina contemporánea española desde 1970 hasta 1985, Birute Ciplijauskaité dice que "la novela actual se sitúa frecuentemente en un espacio que se encuentra a medio camino entre novela y poesía.... [en donde] la vivencia personal no se supera totalmente de la actuación social" (26), añadiendo más tarde que "[l]a búsqueda de una expresión libre, tanto en el tema como en su configuración, es un juego constante en la narrativa [femenina] actual" (27), estableciendo lo que ella llama "novelas de rebelión" (28) agrupadas en novela erótica, polémica y fantástica. Dentro de la novela polémica que "denuncia la condición de la mujer en la estructura social vigente" (Ciplijauskaité 192) es donde la crítica encuadra a Rosa Montero por su primera novela *Crónica del desamor*, publicada "justo cuando el movimiento de emancipación de la mujer está llegando a su auge" en España, en 1979, por su segunda novela, *La función delta*, de 1981, donde se encuentra el mismo reclamo feminista que en *Crónica del desamor*, "el abuso, la explotación de la mujer, y .... su incapacidad para ser feliz estando sola" (Ciplijauskaité 193), y por su tercera novela publicada en 1983, *Te trataré como a una reina* en la que Montero muestra "[h]ow women, long the victims of cultural conditioning and myths that have been perpetuated by patriarchal society, also misread the men who are close to them and play dearly for their misreading" (Glenn 191), precisamente a causa de la influencia masculina que existe en sus vidas.

En otro artículo publicado en 1989, Phyllis Zatlin, al ofrecernos una perspectiva de la producción de las novelistas españolas en la España

democrática, dice que "the post-Franco period has.... given rise to a strong and diversified current of women's narrative" (29), agrupándola en cinco categorías diferentes: autobiográfica, metanarrativa, testimonial, erótica y de fantasía, en las que Rosa Montero cae bajo el grupo de narrativa de testimonio por la variedad de los temas feministas que la crítica encuentra en sus tres primeras novelas, en la de metanarrativa por el uso constante de esta técnica en las mismas novelas y en la de fantasía por su más reciente novela, *Temblor*. Ya en 1991, Joan L. Brown, al referirse a la producción novelística de Montero afirma que su obra "depict[s] the urban social status of post-Franco Spain with a careful and knowing eye" (242), y que desde la evolución del periodismo a la novela "she has maintained her preoccupation with social issues" tales como "the roles of women, relations between sexes, and the abuses committed by those with power" (255). Esto corrobora el hecho de que Montero es reconocida por su empeño en perpetuar la crítica al sistema patriarcal en el que vive, teniendo a la mujer como protagonista en casi todas sus novelas, incluso en su última obra, Bel*la y oscura* .

Con *Temblor*, publicada en 1990, y dejando a un lado lo testimonial y metanarrativo que había caracterizado a sus novelas anteriores, Montero se acerca por primera vez a la literatura fantástica convencida de que las escritoras tienen que "relearn to let fantasy be set free" puesto que con anterioridad, y para poder sobrevivir, "women [writers] had to lay aside their imaginative power, so that men would not call them flighty and whimsical, and aside by the traditional accepted male values of logic and the abstract" (Gazarian 211), motivo por el que Montero piensa que las escritoras se inclinaron más hacia el realismo que a otro género literario. Aunque Montero define a *Temblor* como "a symbolic fairy tale story for grown-ups" que se lee como una novela de aventuras pero que "is really a metaphysical voyage into life" (Gazarian 212), la parte de cuento de hadas,

lo puramente fantástico que se encuentra en ella, no es lo que nos viene a interesar en este ensayo. Las anécdotas por las que habrá de pasar la protagonista principal, Agua Fría, para poder salvar a su mundo de la niebla que amenaza por destruirlo no nos deben desviar de la crítica social que se esconde precísamente en la niebla y detrás de las sucesivas aventuras de la heroína. Coincide con Rosemary Jackson, para quién los mundos fantásticos son un reflejo del mundo real en el que vive el autor de los mismos, queremos ver a Temblor como un espejo deformado de nuestro mundo y del mundo del autor implícito, es decir una anti-utopía, que por medio de la fantasía y la técnica de la desfamiliarización, intenta proponer la existencia de un mundo mejor y el camino hacia una nueva utopía.

En la descripción que hace Montero de *Temblor*, llama a un público lector compuesto de adultos acercándose con ello a uno de los dos tipos de creaciones fantásticas que Michael Moorcook diferencia. Para este autor y crítico existen aquellas fantasías que confortan *(comfort)* frente a las que inquietan *(disturb)*. Las primeras se encuentran especialmente entre los cuentos de hadas para niños; las segundas, en las obras destinadas a un público lector adulto. Es en éstas, dice Moorcook, que "adult story rarely produces a comforting end. Whether the hero wins through or not, the reader is left with the suspicion or knowledge that all is not quiet on the supernatural front" (9), en donde al decir 'supernatural' nos invita a incluir lo subconsciente. Desde el primer capítulo de *Temblor*, el autor implícito presenta al lector un mundo en aparente desequilibrio y que corre el riesgo de desaparecer por la invasión de la "niebla de la nada". La aparición de Agua Fría, la heroína que habrá de luchar contra el avance de la niebla y salvar con ello a su mundo, ofrece al lector la ilusión de que existe una solución para este mundo en peligro y con ello un final feliz para la novela. Pero, conforme se va progresando en la lectura, conforme se va llegando a las últimas páginas de *Temblor*, el lector va reconociendo que la niebla no es

el verdadero problema de este mundo futuro y que su destrucción no significará la salvación automática del mismo. Después de haber descubierto el origen y la descomposición a la que había llegado el imperio, así como la destrucción del mundo anterior, Agua Fría parece comprender también que la bruma estaba actuando como un regulador del equilibrio perdido. La ignorancia de Océano frente al certero origen de la niebla y su deleite por mantenerse en el poder a pesar de la corrupción que éste lleva consigo, serán las señales por las que Agua Fría sabrá que su lucha no iba a terminar con la niebla. Para el lector, la figura de Terremoto, entusiasmada por el reconocimiento que pronto va a alcanzar por haber sido ella quién destruyó el poder de la gran Sacerdotisa, será quien aporte ese elemento de inquietud ante la idea de que no todo está en orden nuevamente en esta fantasía y que el desequilibrio que comenzó a destruir el imperio sigue existiendo dentro de él. La marcha de Agua Fría hacia un futuro incierto, buscando la culminación de nuevos sueños es la evidencia de que incluso la heroína duda de que el final al que llegó tras la destrucción de la niebla sea el final feliz que esperaba. En la última linea de la novela podemos leer:

> Respiró hondo Agua Fría, deshaciendo la pesadumbre de su pecho. Y echó a andar, con la perra trotando alegremente a sus talones, hacia el sol incandescente e inmemorial. Hacia un lugar remoto en donde pudiera soñar los nuevos sueños.... (251)

La atención del lector es dirigida no hacia lo que se acaba de concluir, sino a lo que puede llegar a alcanzarse en un lugar remoto, una posible utopía.

Considerando la fantasía no como un género literario sino como un modo narrativo, una manera de percebir la experiencia humana, que "traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered and made *absent*" (Jackson 4), y ante la evidencia de que el final que se escribe y se lee en Temb*lor* no es el final definitivo que el lector percibe como consecuencia de un sentimiento de inquietud, nos

interesa destacar cuáles son los aspectos que el autor implícito de *Temblor* intenta mostrarnos a través de esta anti-utopía, ver cuáles son las "conditions of [its] production, to the particular constrains against which the fantasy protests and from which it is generated" (Jackson 3).

En *Temblor,* fantasía y anti-utopía surgen juntas al considerar que ambas formas literarias pueden verse como el producto de una protesta o el recurso para desvelar lo que permanece invisible. Concibiendo a la literatura fantástica como una literatura del deseo ya que tiende a compensar "a lack resulting from cultural constraints...[and] seeks that which is experienced as absence and loss" (Jackson 3) y la anti-utopía como una forma por medio de la cual "the writer condemns his own society by exaggerating its evils and transposing them to an imaginary place" (Wagar 6), necesitamos dejar a un lado una vez más la anécdota que caracteriza a las aventuras de Agua Fría, y fijarnos en los modelos que invierte o que reproduce en el intento de expresar lo no dicho, o lo reprimido.

Por definición, utopía significa *ningún lugar,* pero el concepto se amplió en 1516 cuando Tomás Moro introdujo el término *eu-topía,* es decir *buen lugar.* Kathe Davis se acerca al concepto de utopía presentándonoslo como

> ...a kind of romance [that] presents a country or world that is not our own—no place—and a set of experiences that commuters rather than copies ours. They do so in order to make a point about our world.... Utopias points up the effects of our actual condition by illustrating alternatives, but our reality's failures are mostly just implicit in the contrast. (32)

Por analogía, y siguiendo las ideas expuestas al respecto por Eric S. Rabkin, aquellas obras que presentan una sociedad mala como futuro a la del propio autor están creando la llamada anti-utopía, es decir un "mal lugar". Babkin sintetiza el concepto de utopía al decir que "those works of the genre utopias which really are eu-topias present societies that seem to carry the author's

approval, while dystopias seem to carry the author's disapproval" (140).

En *Temblor* se nos presenta un mundo que no coincide con el nuestro, aunque tiene mucho en común. Como sabemos por la conversación de Agua Fría y Océano (237-42), Magenta es la capital del imperio que se fue construyendo poco a poco después de la Gran Catástrofe que obligó a los antiguos habitantes de la Tierra a abandonarla hasta que su superficie se hubo enfriado. Se trata pues de un mundo futuro que se desarrolla miles de años después de nuestra actual civilización. En este nuevo mundo, existe una sociedad jerárquica en donde las mujeres por su capacidad reproductora "en un mundo acosado por la esterilidad" (242) son las que dominan sobre los hombres y las que poseen la capacidad de manipular al resto de la sociedad, por el control que ellas tienen del conocimiento y la sabiduría. Océano admitirá:

> Conscientes de que el saber es la llave del poder, nos apropiamos de los conocimientos existentes. Los adelantos técnicos, los logros de nuestros antepasados, pasaron a ser patrimonio secreto y privado. (241)

El empleo que hace el autor implícito de una sociedad matriarcal que reproduce los mismos modos de conducta (en lo referente a los roles sexuales) de nuestra sociedad, no ha de entenderse como un intento de proponer que el mundo del futuro sería mejor si la mujer ocupara la posición privilegiada que ahora ocupa el hombre. Más que una propuesta, debemos leer una protesta: la de que el éxito de la humanidad no reside en situar a un sexo determinado sobre el otro, sino en buscar un modo de cooperación en entre ambos sexos. Agua Fría, después de haber experimentado el tipo de sociedad 'primitiva' de los Uma, después de haberse habituado a vivir bajo la dominación del hombre, se dio cuenta de que aquella vida "de espaldas al mundo" (204), no iba a salvarlo de la desaparición porque también hasta ellos estaban llegando la brumas de la

nada. Es en este momento en donde la novela empieza a dirigirse a la resolución temporal del conflicto, y en donde se propone que la cooperación entre los sexos puede lograr más que la supremacía de uno de ellos. Agua Fría vuelve al Talapot a luchar contra la niebla, pero no lo hace sóla, sino que es acompañada por los guerreros de Uma: hombre y mujer juntos por primera vez en una lucha común. La competición da paso a la cooperación, y como dice Khanna, "we are led to believe that the spirit of co-operation, rather than competition, can be fostered by the sensitivity to individuals and to human relationship within these societies" (50).

Otra de las críticas que podemos reconocer en la creación de esta anti-utopía es en lo que se refiere al abuso de la tecnología en el que está cayendo nuestra civilización. Con el tema tecnológico en mente, Judith L. Fisher diferencia dos tipos de utopía, la *utopía urbana* y la *utopía pastoril*. Mientras que en la primera la tecnología juega un papel principal, la segunda

> ...avoids mechanization and technology by limiting its communities to small communes...[the pastoral utopia] demands an individual freedom which encourages creativity, as do the attendant quantities of simplicity and integration with nature. (329)

Fisher considera que han sido precisamente la tecnología y los avances tecnológicos del siglo XX los que han creado el desarrollo de multitud de obras anti-utópicas sobre todo después de las dos grandes Guerras mundiales en donde el poder de la máquina se demostró con inusitada violencia (Fisher 329). Recordemos que el motivo de la existencia de la sociedad de Agua Fría es precisamente la destrucción del mundo anterior por culpa de una guerra nuclear, "una Gran Catástrofe". El empleo de una civilización 'primitiva' (de vuelta a los orígenes) en el que se han desarrollado las capacidades de la mente como sustituto de los adelantos tecnológicos, puede aportar la idea de un grito ecologista por parte del autor implícito.

La evocación de la naturaleza como rechazo a los adelantos tecnológicos,

es parte también de ese tipo de utopía pastoral o como Krishan Kumar la denomina, *utopía primitivista*. La aparición de bosques, montañas, desiertos se compagina en este tipo de utopías con viajes por medio de paisajes naturales. Son unos paisajes que dentro del mundo fantástico nos recuerdan a nuestro propio mundo. Dice Kumar "[t]he natural settings, exotic in detail, are strangely familiar overall. They are strongly reminiscent of the natural environment of mountain thrives and peasant villages" (62). En el mundo de *Temblor* se pueden reconocer formas primitivas de vida entroncadas estrechamente con la descripción de ambientes naturales. Fuera del círculo de la Gran Roca, los pueblos viven sometidos a un tipo de economía primitiva agraria, donde tienen que cazar para alimentarse y vestirse, y donde depende de los recursos naturales para su supervivencia. En su peregrinaje en busca de la Gran Hermana, Agua Fría habrá de pasar una temporada con un caravana dedicada a la venta de diversos productos, lo que nos recuerda el sistema medieval de comercio. Más tarde, pasará un largo período en el campamento de Torbellino, Renacimiento, donde habrá de aprender a cazar para sobrevivir a los duros inviernos y cuyo nombre nos remite a la edad pastoril por excelencia. Finalmente, habitará con la tribu de los Uma (172), quiénes, mucho más parecidos al mundo de nuestra actualidad por la regulación patriarcal en la que están basados, son considerados sin embargo como los más primitivos de todo el imperio:

> Los Uma no eran sino una tribu perteneciente a un pueblo primitivo.... Adoraban... al sol y a la luna, el fuego y el agua, a los bosques, a las tormentas y a los animales que cazaban.... Sus ritos eran complicados y herméticos....Los Umas eran un pueblo tan primitivo que glorificaban la violencia. (182-3)

Naturaleza, bajo el concepto de utopía primitivista, "denotes those modes of human desires, emotion, or behavior which are instinctive or spontaneous, in contrast with those which are due to the laboring intellect,

to premeditation, to self-consciousness or to instruction" (Beauchamp 89). El extraño contraste que ocurre en *Temblor* cuando el lector descubre las huellas de la tecnología, "the laboring intellect", en este mundo protagonizado, y hasta cierto punto amenazado, por la naturaleza, enfatiza el hecho de que la vida de esta sociedad residió por largo tiempo en su convivencia con lo más instintivo de sí misma. El desarrollo de la capacidades de la mente puede verse también como la positiva alternativa empleada por esta civilización a su falta de medios tecnológicos que, en su conocimiento, más que otorgar facilidades, otorgaría esclavitud.

Utopía y desfamiliarización parecen no ser una conjunción nueva dentro de la narrativa utópica fantástica. Más concretamente, el tipo de inversión de los roles sexuales que caracteriza a *Temblor*, es uno de los que más empleado en la construcción de anti-utopías femeninistas. En cuanto al empleo de la técnica de la desfamiliarización en mundos fantásticos, Daphne Patai dice:

> ...rather than prepackaged knowledge delivered to a passive reader, desfamiliarization functions as a discovery that occurs through the reader's imaginative participation in the world created by the text. In breaking through the crust of what is considered obvious and natural, defamiliarization, regardless of the particular writer's overt ideology carries with it a critical potential whose reverbera tions need not stop when the book is closed. (61)

En *Temblor* la técnica de desfamiliarización se emplea a dos niveles: hacia el interior, es decir, en la diégesis de la novela y hacia el exterior, hacia el lector. En la diégesis, la niebla es el catalizador del proceso de desfamiliarización para los personajes. Aunque ya conocían la existencia de la niebla, no la habían visto con todo su poder y no es hasta que la niebla comienza a deborar su entorno cuando empiezan a percibir la importancia de la naturaleza. Agua Fría contempla casi por primera vez esas montañas,

esos bosques que sabe que no estarán allí una vez que la bruma pase por ello. La niebla despierta el sentido de la muerte en Agua Fría, el sentido del futuro, al tiempo que le hace pensar en que las cosas son mutables y que todo puede cambiar, como la Ley en la que había creído desde siempre y las relaciones humanas.

Para el lector, el proceso de extrañamiento no viene tanto por parte de la niebla, como por la presentación del cambio de roles sexuales. Lo que *Temblor* hace es ofrecer un espejo al lector en donde se ve invertida la situación social de la mujer con respecto al hombre, dándole a éste "a state of affairs that is usually regarded as more o less inevitable or at least natural for women" (Patai 59), por lo que despierta el juicio crítico del lector quien podrá ver lo inhumano y degradante de cada situación. En este espejo, sin embargo, no se proponen soluciones puesto que la finalidad de este recurso es la de recuperar la atención en un aspecto que, por habitual, ha dejado de percibirse. Al acabar *Temblor*, el lector ya no piensa tanto en el futuro, sino en su presente y quizás encuentre una contestación a la pregunta de Perdernal, "¿Qué tienes tú que yo no tenga, en qué eres tú mejor que yo?" (53), que no reciba la respuesta de Agua Fría: "Me importa poco que estés o no de acuerdo: las cosas son así. Y siempre han sido así, ésa es la norma." (54)

Al final de *Temblor* el autor implícito nos ofrece la posibilidad de una nueva utopía, un lugar, un buen lugar, en donde Agua Fría pudiera "soñar los nuevos sueños", mejores que los anteriores, un lugar para ella y para su hijo que puede significar la continuación de su especie. Pero esta utopía que se entreve en las últimas lineas no es para el lector un lugar en un tiempo futuro, sino que representa la capacidad de ver de una forma nueva, con una mirada transformada, el presente; la esperanza de conseguir nuevos sueños ya no reside exclusivamente en Agua Fría, sino en la sociedad que el autor implícito ha devuelto reflejada al lector. La fantasía de *Temblor* ha

servido para algo más que vivir al lado de Agua Fría durante 10 años, pasando por sus aventuras y desventuras, experimentando su evolución interna. Ha servido para hablar de lo que está pasando desapercibido (la destrucción de la naturaleza, la invasión de la tecnológia) y lo que se ha tomado como norma y puede ser comprendido desde la perspectiva del oprimido, desde la posición de la mujer.

Inmaculada Pertusa
University of Colorado

OBRAS CITADAS

Beauchamp, Gorman. "Cultural Primitivism as Norm in the Dystopian Novel". *Extrapolation*. 19. I (1977) 88-96.

Brown, Joan L. "Rosa Montero: From Journalist to Novelist". *Women Writers of Spain: Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: U of Delaware P, 1991. 241-258.

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporanea (1970-1985)*. Barcelona: Antropos, 1989.

Davis, Kathe. "The Days of Future Past". *Patters of the Fantastic*. Ed. Donald Hassler. Mercer Island, WA: Starmont, 1982. 31-40.

Fisher, Juthith. "Trouble in Paradise: The Twentieth-Century Utopian Ideal". *Extrapolation*. 24. IV (1983) 329-339.

Gazarian Gautier, Marie Lise. *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, IL: Dalkey, 1991.

Glenn, Kathleen. "Conversaciones con Rosa Montero". *Anales de literatura contemporanea*. 15 (1990). 275-283.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.

Khanna, Lee Cullen. "Women's Worlds: New Directions in Utopian Fiction". *Alternative Futures*. 4. I-II (1981) 47-60.

Kumar, Kristan. "Primitivism in Feminist Utopias". *Alternative Future*. 4. II-III (1981) 61-66.

Montero, Rosa. *Crónica del desamor.* Madrid: Debate, 1979.

——. *La función delta.* Madrid: Debate, 1981.

——. *Te trataré como a una reina.* Barcelona: Seix Barral, 1983.

——. *Amado Amo.* Madrid: Debate, 1988.

——. Temb*lor.* Barcelona: Seix Barral, 1990.

——. *Bella y oscura.* Barcelona: Seix Barral, 1993.

Moorcock, Michael. "Aspect of Fantasy". *Exploring Fantasy Worlds.* Ed. Darrel Schweitzer. San Bernardino, CA: Borgo, 1985. 5-34.

Patai, Daphne. "When Women Rule: Defamiliarization in the Sex-Role Reversal Utopia". *Extrapolation.* 23. I. (1982). 56-69.

Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature.* Princeton: Princeton UP, 1976.

Wagar, Warren. "Utopian Studies and Utopian Thougth: Definitions and Horizonts". *Extrapolation.* 19. I. (1977) 4-12.

Zatlin, Phyllis. "Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective" *Anales de literatura contemporanea.* 12 (1987). 29-44.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Fedrico García Lorca y la revelación de la ropa en su producción teatral

It is only shallow people who do not judge by appearances.
The true mystery of the world is the visible, not the invisible.
—Oscar Wilde

Rafael Alberti y Federico García Lorca habrían reaccionado a la cita arriba de formas muy diferentes de acuerdo con su producción teatral. En su obra *El hombre deshabitado* Alberti utiliza la indumentaria para atacar el concepto que Wilde defendía, intentando ridiculizar y envilecer la idea del hombre que presenta una careta pero que carece por completo de esencia. De esta manera, en el acto primero de su obra, pone en boca del vigilante:

> ...trajes huecos que no desean nada... trajes vacíos, flácidos, de señoras, de caballeros, militares, curas jóvenes, niños colgados de caretas horribles...faldas, chaquetas, sombreros, pantalones, máscaras lívidas, pertenecientes a mujeres y hombres deshabitados como tú. (11)

Lorca, por el contrario parece encontrar en la indumentaria una utilidad que lo sitúa en concordancia con las ideas de Wilde. En las próximas páginas nos centraremos en seis obras teatrales de este autor: *La zapatera prodigiosa*, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* para examinar cómo García Lorca había encontrado en la utilización de la indumentaria un medio de expresión con potencial ilimitado.

La ropa en el drama lorquiano, que tan poca atención ha recibido

durante las últimas décadas por parte de los críticos literarios, forma, como estudiaremos a continuación, parte de los cimientos de su trabajo literario; él utiliza la vestimenta de sus personajes como accesorio en la construcción que de éstos presenta al público. Sin embargo esta idea no elimina la posibilidad de que los atuendos escogidos absorban la identidad de éstos. Propongo que en las seis obras que analizaremos Lorca nos sumerge en una serie de escenas dramáticas en las que la ropa nos abre las puertas a un mundo cargado de implicaciones sociales.

Observamos que el autor se presenta a sí mismo como creador por la manera en que sus personajes recobran vida de acuerdo con la ropa que poseen o dejan de poseer. Así, incluso antes del comienzo del diálogo en La zapatera prodigiosa se nos explica en una acotación: "En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo" (912). La muchacha es una criatura, y es el creador de la obra el que le da su identidad a través, claro está, del vestido de zapatera. La muchacha se convierte en zapatera, no porque se nos hagan ver de alguna manera sus cualidades internas o porque se nos describa el oficio de su marido, sino porque el creador del personaje, Lorca, la ha vestido así. Poco después, Lorca-personaje se dirige por primera vez a la zapatera, esta vez para menospreciarla haciendo referencia a su persona, no a través de lo que lleva puesto, sino, en este caso, de la indumentaria de la que la ha privado: "No tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje roto, ¿lo oyes?, un traje de zapatera." (912) Desde este momento y hasta el final de la obra el autor nos hace conscientes de la identidad de la zapatera a través de la indumentaria con la que él la ha provisto.

Incluso antes de nacer se habla de los personajes, no a través de su nombre, sexo o cualidades humanas, sino que es la ropa la que los caracteriza sin haber llegado aún a este mundo. Así, cuando Yerma canta a la criatura

que no ha sido concebida, al bebé que con tanta ansia desea tener dice: "¿qué necesitas amor, mi niño, la tibia tela de tu vestido?" (1277) De la misma forma, es Yerma la que se ofrece a su amiga María para cortar unos trajecitos para el bebé que está a punto de tener. No se habla de las cualidades de los que están por nacer, casarse o morir en toda la obra dramática lorquiana, sino de su indumentaria. El autor se refiere al sexo de la criatura que no ha nacido todavía a través de la ropa. Según Anne Hollander, la identificación entre el sexo y la indumentaria aparece latente desde una edad muy temprana. Así la autora explica que:

> Little children learn that clothes give them private identity, defin ing inward ideas of the personal body which begin with ideas of its sexuality. In the continuing process of such definition, public adult dress eventually becomes a reciprocal sexual gesture in a generally two- sexed world. The present popular excitement about transvestism only shows how deeply we still believe in symboli cally separating the clothes of men and women, even though they dress the same on many occasions." (6)

En *Yerma*, cuando la frustrada esposa de Juan describe al bebé que tanto desea, declara que tendrá que coserle unos pañales, y que si es una niña le tendrá que poner encajes. Lorca es capaz de dotar de identidad sexual, a través de la ropa, incluso a aquellos que no llegan a aparecer en la obra.

Si bien el autor-creador trae a los personajes de sus obras a este mundo mediante la indumentaria que les atribuye, una que refleje el interior de cada uno de los mismos, éstos han de dejarnos de la misma manera: vestidos con el atuendo que ha llegado a representar la muerte misma. Así, Lorca al referirse en *La casa de Bernarda Alba* al muerto a través del personaje de la criada, y explicar lo que éste ya no va a poder hacer, parte también de las vestimentas: "tieso, con tu traje de paño y tus botas enterizas...ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta del corral." (1445) Con

esto observamos cómo el autor construye la imagen teatral del difunto, no a base de una serie de características personales ni físicas; es el atuendo, puesto en boca de la criada, lo que le identifica.

Por otro lado Lorca, que ve en la utilización de la ropa posibilidades ilimitadas para hablar de las cosas que ya no podrá hacer, describe, no sus relaciones humanas, sociales o religiosas con otros, sino lo que ya no podrá hacerle a la criada: levantarle las enaguas. En esta frase se sobrentienden las relaciones sexuales que tras la muerte del marido no volverán a tener lugar. Y una vez que el esposo ya no está, tampoco pueden permanecer sus ropas, pues éstas si bien lo representan a él, al muerto mismo, según la creación lorquiana, no pueden dar identidad a ninguna otra persona; por eso tiene sentido la conversación entre Bernarda y la Poncia una vez enterrado el difunto:

> BERNARDA. Y tú ve guardando en el arca grande toda la ropa del muerto.
>
> LA PONCIA. Algunas cosas las podríamos dar.
>
> BERNARDA. Nada, ni un botón, ni el pañuelo con que le hemos tapado la cara. (1465)

De manera similar, en Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín, en cuanto Marcolfa se da cuenta de que el señor para quien trabajaba ha fallecido, exclama: "¡lo sabía! Ahora le amortajaremos con el rojo traje juvenil." (1017)

Lo mismo ocurre en La casa de Bernarda Alba; cuando la familia encuentra a Adela muerta, Bernarda exclama: "¡Descolgadla! ¡mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestidla como una doncella...." (1532) Esta situación, aunque relacionada con las citas anteriores añade dimensión a la obra dramática lorquiana. Adela ha de exhibir ante la sociedad, a través de su vestimenta, el reflejo de un alma y un cuerpo puros; por eso, antes de pensar siquiera en la mortaja, la madre de la fallecida se preocupa de

esconder la verdad de los hechos acontecidos vistiendo a su hija con la indumentaria apropiada; la de una virgen: un traje de doncella.

La indumentaria en la producción teatral de García Lorca, no solamente nos presenta a él como creador, sino que sirve, además, como recurso de protesta femenina en un mundo en el que la mujer, no sólo se ve restringida por las estrictas convenciones sociales españolas de los años 30; sino que, además, ésta se encuentra atrapada en un mundo en el que esa misma indumentaria ha de convertirse en un reflejo fiel de sus cualidades personales y espirituales. En La *casa de Bernarda Alba*, cuando Adela, tras la muerte de su padre, se da cuenta de que va a tener que guardar luto durante una larga temporada, exclama: "Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que vamos a comer sandías a la noria. No hubiera habido otro igual." (1465) Las implicaciones de estas palabras cobran inmensas proporciones si tenemos en cuenta que en boca de la muchacha lo que la hace única no es su belleza física o su personalidad alegre, sino la hermosura de su indumentaria. Es como si a través de un proceso de osmosis, la vestimenta se hubiera apoderado del resto de la persona para convertirse en la persona misma. Esto le ocurre de forma similar a la zapatera, pero si bien en la obra Lorca se presenta como creador, en *La casa de Bernarda Alba* Adela aparece más distanciada de éste, su autonomía es mayor aunque el espectador o el lector sea siempre consciente de que el escritor es, en última instancia, el creador de sus personajes.

Las hermanas de Adela aparecen en contraposición a la muchacha como personajes que han asumido plenamente el papel que desempeñan en la sociedad española de las primeras décadas de nuestro siglo. Mediante la presentación de contrastes en la actitud femenina ante las imposiciones sociales, Lorca consigue subrayar con mayor dramatismo los efectos de estas imposiciones en la mujer. Dicha técnica aparece ilustrada con claridad cuando Martirio y Magdalena aconsejan a Adela qué hacer con el vestido:

MARTIRIO. Lo que puedes hacer es teñirlo de negro"

MAGDALENA. Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para la boda con Pepe el Romano." (1465)

Al convertirse la indumentaria en el personaje mismo, el vestido debe proyectar de alguna forma el estado de ánimo del que lo lleva y además este estado de ánimo debe de ser socialmente aceptable. Adela no está triste, y como ella muy bien indica no quiere quedarse de luto en la casa y dice: "mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle, ¡yo quiero salir!"(1466) La muerte de su padre unos días antes no le permite presentarse alegre ante los demás, lo correcto es mostrar dolor interno, por eso Martirio le sugiere inmediatamente que tiña el vestido de negro, de esta forma estado de ánimo e indumentaria se encuentran en armonía, por lo menos aparentemente; de tal manera que la mujer lleve a cabo las expectaciones sociales del momento. La segunda solución al problema—la que Magdalena propone—no es más que otra versión de la misma idea. Angustias, nacida del primer matrimonio de Bernarda Alba, había perdido a su padre hacía años y estaba, además, a punto de casarse; circunstancias todas ellas que permitían a la joven novia dar muestras de alegría interna y por ende de lucir vestido blanco. Siguiendo esta línea, en Bo*das de Sangre,* la madre cuyo hijo acaba de ser acribillado le sugiere a su nuera que se cubra la cara con un velo: emoción e indumentaria deben ir al unísono, y lo socialmente aceptable es que la novia, que acaba de perder a su marido, se sienta desolada. La tristeza de la mujer tras la muerte de un esposo era una emoción que, si bien podía no hallarse presente en el corazón de la viuda tenía que ser exhibida en la sociedad española de la década de los 30 para poder sobrevivir. De hecho, no podemos estar seguros de que la soltera número 3 en Doña Rosita la Soltera se sienta realmente postergada después de la muerte de su esposo, pero ahí está, presentada por Lorca guardando el luto más riguroso cuando se nos describe "vestida de oscuro con el velo

de luto en la cabeza" (1435).

Examinando un segundo marco convendría notar cómo los personajes dan muestras del ansia que produce la carencia de las partes de su atuendo. Podría incluso afirmarse que al apoderarse la indumentaria del valor intrínseco de los personajes, de su identidad, éstos dejan de verse como personas completas cuando carecen de la vestimenta adecuada, la cual les permite mostrar una imagen socialmente aceptable. En *Doña Rosita la soltera* el autor describe el atuendo de la joven al comienzo de la primera escena. A continuación pone en boca de Rosita: "¿y mi sombrero? ¿dónde está mi sombrero? ya han dado las 30 campanadas en san Luis." (1357) Lorca, que escribía en los años en que las mujeres no podían entrar a la iglesia sin cubrirse la cabeza nos pinta a una joven ansiosa, casi histérica al no poder compaginar sus emociones de sumisa seguidora de las reglas sociales del momento, y de la apariencia que concuerda con semejante mentalidad.

A la hora de hablar sobre el uso y el significado de la ropa en el teatro de Lorca, debemos detenernos a examinar con especial atención *La zapatera prodigiosa*, pues el contenido de esta obra se encuentra repleto de paradojas y contradicciones relacionadas con la indumentaria de los personajes y la personalidad de los mismos. En el primer Acto el zapatero aparece vestido, según acotaciones del autor con "traje de terciopelo con botones de plata, pantalón corto y corbata roja" (915). Si bien el material del traje se ajusta perfectamente a la personalidad cálida y dulce del personaje, la imagen que proyecta su indumentaria hace de él una figura grotesca pues ¿cómo es posible que el zapatero de un pueblecito andaluz vista para sus labores diarias con un atuendo en el cual los materiales que lo componen parecen más apropiados para una verbena, un funeral o una boda? A todo ello hay que añadir la ridiculez visual que presentan los pantalones cortos que forman parte del conjunto. Si lo que hemos estado señalando es que la unidad que la indumentaria y la esencia del personaje forman un todo en la

obra lorquiana, ¿cómo es posible que García Lorca disfrace al zapatero de forma tan poco apropiada? Como Anne Hollander indica en *Sex and Suits*:

> People may lack other kinds of self-awareness, and be cranks or bores; but with a sure inward eye for their own true physical looks, men or women may be a pleasure to look at, just for the way they choose and wear their clothes. They will never look like fools, even if the fashion they are adopting is fairly silly in itself. Sexual self-awareness underlines such physical certainty." (189)

Por eso, tal vez la respuesta se encuentre en el momento en que observamos con más detenimiento el papel que desempeña el zapatero en el esquema general de la obra; se trata de un hombre de mediana edad que, tras los ataques de naturaleza derogativa por parte de su mujer, se ve a sí mismo como miembro poco adecuado de la pareja. Las primeras palabras que la zapatera le dirige a su marido marcan el tono que se mantendrá durante la mayoría de la obra: cuando el zapatero le pregunta a su mujer qué está haciendo, ésta le responde "¡lo que a ti no te importa!" (915) ¿Cómo ha de sentirse un hombre de humildes orígenes y al parecer limitadas dotes físicas al recibir semejante respuesta de su esposa? La indumentaria del zapatero no hace más que mostrarnos su esencia: la de un hombre que se siente obviamente inadecuado.

Si bien puede deducirse que el zapatero se ha vestido con esmero al haber escogido un paño tan delicado como el terciopelo para su traje y botones de plata en la chaqueta, aparecen dos indicios, claramente plantados por Lorca, que nos hacen ver al marido de la temperamental muchacha como un hombre que no llega a ajustarse a su nueva situación conyugal. El primero lo observamos en la indumentaria misma al intentar coordinar una elegante chaqueta de terciopelo y botones de plata con pantalones cortos; el resultado es, francamente caricaturesco. El segundo se advierte, al vestir a un hombre de clase tan humilde como lo es la del gremio de los zapateros,

con prendas delicadas: la seda y el terciopelo. Estas incongruencias transfieren la incomodidad psicológica del personaje al público que lo observa, a través de la imagen. Se trata, una vez más, del resultado de un proceso unificante en la obra lorquiana entre la esencia de los personajes y la imagen que proyectan a través de la indumentaria.

De la misma manera que los personajes lorquianos se convierten de cara al espectador, en lo que llevan puesto, dejan de ser lo que no llevan. *La zapatera prodigiosa* ejemplifica lo dicho con bastante precisión: La zapatera, haciendo referencia a Emiliano, un pretendiente imaginario, dice "¡y qué capa traía por el invierno! ¡qué vueltas de pana azul y qué agremanes de seda!" (917) El zapatero intenta inmediatamente situarse a la altura del joven imaginario queriendo incrementar su valor como persona a través de la ropa cuando replica a la zapatera: "así yo tuve una también...son unas capas preciosísimas." (917) La zapatera se apresura a menospreciar a su esposo, no con palabras directas sobre su estatus socioeconómico o su personalidad, sino negándole al zapatero la posibilidad de que haya podido poseer ropas tan elegantes en su vida: "¿tú? ¡tú que ibas a tener! pero ¿por qué te haces ilusiones? un zapatero no se ha puesto en su vida ropa de esta clase." (917) Como veremos más adelante, lo que la zapatera le niega a su esposo con estas palabras es la esencia de su masculinidad representada simbólicamente a través de la capa.

Solamente dos de los personajes masculinos de *La zapatera* tienen capa: el alcalde y Emiliano. El primero forma parte del mundo real de la zapatera, y el segundo del fantástico. Cobra especial interés el efecto que la capa de Emiliano produce en el público a través de las descripciones de la zapatera (véase arriba). Por medio de tal descripción, Lorca nos niega información personal sobre los personajes y se nos ofrece, en su lugar, una emotiva descripción de la indumentaria. De nuevo el ser y la ropa que lleva puesta se funden para formar una unidad. La capa, en este caso, viene a representar

no solamente al imaginario muchacho, sino su desbordante sexualidad.

El alcalde, que había estado casado cuatro veces se erige ante nosotros como el macho por excelencia en el mundo real de la zapatera y así anuncia: "Yo estoy [viudo] de cuatro [mujeres]: Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última; buenas mozas todas, aficionadas a las flores y al agua limpia. Todas, sin excepción, han probado esta vara repetidas veces. En mi casa, coser y cantar." (924) Por eso se le describe, a través de las acotaciones de Lorca como persona que "viste de azul oscuro, gran capa y larga vara de mando rematada con cabos de plata" (923).

De forma semejante observamos en Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín que se da identidad al amante imaginario de Belisa a través de la gran capa que le cubre el cuerpo entero y hasta el rostro; se trata del prototipo del apetito sexual abierto en Belisa a través de su imaginario amante. Este aparece representado por la capa roja, proyectando la esencia del amante:

> MARCOLFA. Le dije [a Belisa]...que ese joven...vendría esta noche a las diez en punto al jardín, envuelto, como siempre, en su capa roja." (1009)

Nuevamente, unas páginas después: "aparece el hombre, envuelto en una capa roja y cruza el jardín cautelosamente" (1012). Si bien hemos observado como la capa representa la sexualidad masculina, Lorca no limita este recurso a sus personajes varones, sino que lo extiende a la mujer. El autor pone en boca de Belisa, hablando con su marido:

> ¡Ay! el que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes...(se echa sobre los hombros una gran capa de terciopelo rojo y pasea por la estancia)." (989)

En estas líneas lo que sin duda se enfatiza es el apetito sexual femenino, y para ello se recurre, una vez más al simbolismo que la capa ofrece.

Para el mundo occidental la distinción entre estar vestido o desnudo ha sido siempre crucial. Sin embargo conviene destacar que el término "vestido" puede variar de significado dependiendo del lugar donde nos encontremos. Así, según la autora, numerosos antropólogos han demostrado que incluso aquellas personas que no visten prendas de ropa—como se da el caso en numerosas tribus africanas—llegan a desarrollar un sentido pleno de vestimenta a través de adornos que dejan por completo al descubierto sus partes más íntimas (Hollander, *Sex*). Con lo dicho observamos que es posible ver la desnudez como concepto independiente al acceso visual de cualquier parte del cuerpo. Una vez hecha esta advertencia, hemos de preguntarnos cómo veía García Lorca el concepto de la desnudez y de qué manera lo proyectó en su producción teatral. Si bien la indumentaria de los personajes conlleva una serie de implicaciones, la desnudez que les otorga el autor es también significativa.

Lorca hace que la falta de ropa preceda en las obras que nos ocupan a un encuentro furtivo entre miembros del sexo opuesto. En *Bodas de sangre* la reunión entre Leonardo y la novia aparece introducida por una descripción de la novia a medio vestir: "La novia sale con enaguas blancas, encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco con los brazos al aire" (1206). Lo que el autor nos está presentando en esta escena es a un personaje descubierto desde el punto de vista de su creador. No es necesario presenciar el cuerpo desnudo de la muchacha ni tampoco conveniente dado el ambiente social español de la década de los 30. Sencillamente era indecoroso para la mujer de entonces mostrarse en ropa interior ante miembros del sexo opuesto fuera del lazo conyugal, con lo que la enagua, en la producción teatral de García Lorca, llega a simbolizar la desnudez femenina.

Esta prenda, significativamente presente en el drama lorquiano, aparece más o menos adornada, pero su entrada en escena precede sin excepción a

algún encuentro socialmente prohibido entre hombre y mujer. En La casa de Bernarda *Alba* ni Martirio ni Adela deben moralmente encontrarse de ningún modo con Pepe el Romano, por eso la Poncia le reprocha a Adela: "¿por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?" (1483) El hecho de que se indique que Adela estaba casi desnuda muestra que debería encontrarse en un estado intermedio entre vestida y desnuda, probablemente no llevando puestas más que sus enaguas. En el *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, observamos una situación semejante; cuando Don Perlimplín, habla con Belisa desde el balcón de su casa, el autor nos indica a través de una acotación:"Aparece en el balcón Belisa, está medio desnuda" (982). Sin embargo, el espectador nunca llega a pensar que haya ningún elemento furtivo en el encuentro de Belisa con Don Perlimplín. Si por un lado acabamos de marcar el hecho de que esta "desnudez" en el drama lorquiano aparece siempre presente en el caso de que haya un encuentro ilícito entre hombre y mujer fuera del lazo conyugal, ¿cómo podemos resolver esta paradoja? El hecho de que Belisa no esté teniendo relaciones socialmente inaceptables con Don Perlimplín durante su conversación desde el balcón, no significa que no las esté teniendo con algún otro hombre en el interior de la casa. En realidad podría afirmarse que, a través de la ropa, Lorca está informándonos de que las aventuras amorosas de la muchacha no comienzan después de su boda con Don Perlimplín, sino que los secretos idilios habían llegado a formar parte de la vida de la joven desde hacía ya algún tiempo. Con lo dicho cobra sentido el que, durante la noche de bodas, Belisa aparezca de la siguiente manera: "vestida con un gran traje de dormir, lleno de encajes. Una cofia inmensa le cubre la cabeza y lanza una cascada de puntillas y entredoses hasta sus pies, lleva el pelo suelto y los brazos desnudos" (938). En esta escena encontramos también el encuentro entre miembros del sexo opuesto, pero al haberse hecho legal, y socialmente

aceptable, la muchacha no muestra enaguas, sino, como es normal y conveniente, el camisón.

En la última escena de *Don Perlimplín*, cuando Belisa espera ansiosamente a su amante, el autor la describe "espléndidamente vestida" (1012). ¿Cómo es que Belisa, si es que está a punto de tener un encuentro amoroso con su imaginario amante, no aparece en enaguas como en los casos que acabamos de estudiar? Se podría argüir que al ser Don Perlimplín el supuesto amante y no otra persona la que aparece en escena, el encuentro deja de ser indebido, sin embargo ni el público ni la propia Belisa saben esto por el momento. El enigma se resuelve unas líneas más abajo, cuando, por fin, se descubre la identidad del hombre que acaba de aparecer: Don Perlimplín. En esta escena, Lorca explica que Belisa "se acerca a él medio desnuda y lo abraza" (1017). Con esta acotación nos damos cuenta de que si bien antes Lorca decía que Belisa aparecía magníficamente vestida, después llegamos a la conclusión de que son probablemente las enaguas lo que son elegantes o de que éstas se hallaban inicialmente cubiertas por una gran capa que las escondía. Por lo tanto, era "medio vestida" como se encontraba la muchacha desde el principio.

En *La casa de Bernarda Alba*, cuando Martirio esperaba que la visitara Pepe el Romano, ésta dice: "una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó que venía." (1460) La camisa, según Anne Hollander, ha sido la prenda de ropa interior básica para toda mujer europea durante cientos de años; poseía extrema sencillez y normalmente carecía de encajes y adornos. La camisa es la primera prenda que se ponían las mujeres y la última que se quitaban a la hora de desnudarse. Era, sencillamente, una parte universal del atuendo, y de hecho adquirió cierta importancia simbólica. Representaba la desnudez durante los tiempos en que la vestimenta se ocupaba de cubrir el cuerpo entero femenino. En algunos casos, se castigaba a la mujer en público vestida únicamente de

camisa para humillarla (Hollander 159). Lo cierto es que el mismo Lorca nos subraya, en boca de la Poncia, que la camisa es una prenda íntima cuyos ojos no pueden ser de ningún modo los de un extraño, y menos los de un hombre comprometido para casarse con Angustias. Por eso la Poncia le advierte a Martirio "nadie le ve a una en camisa." (1434) Martirio inmediatamente responde: "¡a veces, pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es uno de los pocos gustos que me quedan." (1434) Martirio, quien no solamente está reprimida, sino que tras la muerte de su padre está sintiendo todo el peso de esta represión, y de la falta de libertad que ésta conlleva, se encuentra desesperada y desea rebelarse. Lorca encuentra, una vez más, como recurso utilísimo de protesta social la indumentaria. La ropa interior está compuesta por las prendas más íntimas que la muchacha posee. Es precisamente esta intimidad la que ella ve atrapada, violada, y la que tiene deseos de liberar vistiendo a su gusto, no al gusto de los demás; es a través de estas palabras, que apuntan hacia el concepto del desnudo que Lorca había creado, con las que Martirio está haciéndonos ver el ahogo que siente, y las ansias de libertad e independencia emocional que anhela.

Terminaremos notando que nuestro análisis de las obras teatrales de Federico García Lorca nos ha llevado a observar un ángulo nuevo que ha pasado desapercibido hasta nuestros días. Si bien podríamos pensar en la ropa como medio de cubrir o esconder la esencia, tal vez vacía, de los que la llevan puesta, tal y como la había caracterizado Rafael Alberti en *El hombre deshabitado,* nuestro autor hace uso de ella introduciéndonos en el mundo visual del teatro para revelarnos, no solamente las complejas facetas sicológicas de los personajes que crea, sino, además, el tono social de sus producciones literarias. Lorca utiliza la indumentaria de sus personajes para llevarla hasta sus últimas consecuencias en un momento histórico en el que la fantasía por un lado, y la represión socio-política del momento por el otro,

se mezclaban en escena para transportar al público a un mundo empapado por el dramatismo, la profundidad y la tradición que han llegado a caracterizar al dramaturgo granadino.

Ana Pérez Afzali
University of California, Los Angeles

OBRAS CITADAS

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes*. New York: Avon, 1980.

——. *Sex and Suits*. New York: Knopf, 1994.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Luigi Pirandello's *La vita che ti diedi* and Xavier Villaurrutia's *El ausente*

As a part of his effort to reduce Mexican theater's insularity, Xavier Villaurrutia translated and staged a number of American, French, and Italian plays, including three by the person he considered "el más significativo y el más original" playwright[1] in the period after World War I (*Obras* 933): Luigi Pirandello. Among these works was a 1940 translation of Pirandello's *La vita che ti diedi*,[2] which deals with Donn'Anna, a mother who believes that her son is still alive in spite of the fact that the audience knows he is dead. Although a minor work, *La vita che ti diedi* contains the essence of the ideas, questions and obsessions that infuse all of Pirandello's plays.[3]

Not long after completing the translation, Villaurrutia began *El ausente, one of his own* early plays which bears a number of similarities to Pirandello' s play.[4] Villaurrutia was clearly intrigued by the Italian playwright's ideas and this interest becomes apparent when we compare *La vita che ti diedi* and *El ausente*. Both plays present the idea that reality is individual and psychological. In both, the protagonists assert that their individual perspective determines what is "real."

Donn'Anna, in *La vita che ti diedi*, believes that her son Cesarino is still alive, and will remain so until she can maintain his living image in her mind. For Donn'Anna, her son is not the cadaver that others see as Cesarino. Her Cesarino is the image she has of him as he was before he left home to go to Northern Europe to continue his education. In essence, Donn'Anna does not accept the fact that people change with time. She tries to hold on to what is dear to her—her individual view of the past Cesarino.

Relationships between other characters further emphasize the idea that people change while others' images of them remain fixed. Lida and Fabio, Donn'Anna's sister's son and daughter, for example, return to visit their mother after being away for only a year. Their mother, Donna Fiorina, does not recognize them. They have "diventati altri," particularly in their "modo di gestire, di muoversi, di guardare, di sorridere."(474) The problem does not simply lie with Donna Fiorina, however. Other characters in the play also have fixed images of the two young people, which fail to keep up with a reality in flux. Elisabetta, the nurse-maid, for example, says that Lida "sembra un'altra" (476). But while others' images of Lida and Fabio have failed to keep pace with a constantly-changing reality, the reverse is also true. The young people's image of their mother is also fixed in a way that no longer corresponds to reality. Fabio, in fact, tells her that she is "davvero strana" (478) because of the way she is looking at them. The reunion, in essence, becomes a moment of philosophical crisis, in which the conflict between the basic human need for change and the need for a fixed image becomes painfully apparent.

In *El ausente,* Villaurrutia offers an intriguing twist on Pirandello's premise. Pedro, unlike Donn'Anna's son, is still alive. But for his wife Fernanda, the image of her husband as he once was, is more real than the person he has become. Thus she, like Donn'Anna, clings to the image from the past and abandons current reality, preferring to live with the memory of her husband rather than spending the rest of her life with an unrecognizably changed Pedro.

Fernanda also shares with Donn'Anna and Donna Fiorina the conviction that her image of her loved one is real, the change he has undergone is not. And like Donna Fiorina, Fernanda views the change in very concrete physical terms. Upon seeing Pedro, Fernanda remarks that his eyes "no son los mismos" and neither are his "gestos" (167). And at the end of the play,

Fernanda tells her neighbor that the Pedro who returned to her "no era el mismo." She asks her: "¿Le vio las manos? ¿Le vio los ojos? No eran los suyos." (174) Villaurrutia's echoes of Pirandello's language suggest, in fact, that Fernanda's comments were inspired by Donna Fiorina's.

Similarities between Cesarino in *La vita che ti diedi* and Pedro in *El ausente* also call attention to Pirandello's influence on Villaurrutia. Both characters are spectral presences, physically absent in a way that supports the central characters' belief that their image of their loved ones is the only reality. Although Pedro is alive, he never utters a word. This creates an especially startling image on stage, where we expect all important characters to have their say. A silent character is physically, but not psychologically present. He or she can become real to us only in so far as the other characters speak about him or her. Thus, for the audience, Pedro only exists through what Fernanda says. Pedro's silence thus supports Fernanda's perceptions of reality. He is only real in her mind. In essence, Villaurrutia, like Pirandello, centers his play around a character who is, for all intents and purposes, dead. Villaurrutia, however, takes on the interesting and challenging task of creating this ghost out of a living character.

Villaurrutia creates a similar twist on Pirandello in the way his characters relate to one another. The relationship between parent and child is an obvious choice for exploring the conflict between the ever-changing individual and others' fixed image of him. Children are the epitome of change and it is every parent's constant challenge to keep his or her image of the child in some relationship to the child's or even young adult's current reality. It is no surprise, therefore, that mother and child relationships—both Donn'Anna's and Donna Fiorina's—dominate La vita che ti diedi. The extent to which references to the same sort of relationships appear in *El ausente*, however, is quite surprising. In a play without children or parents, the central relationship is a maternal one. Fernanda talks to Pedro as if he

were a child. When he first returns, she lectures him—over the course of a full page and a half of text—about how much suffering his departure has caused her. She interrupts this scolding to tell him to wash his hands. Like a child who knows to have misbehaved, he obeys her (168-9).

The maternal nature of Fernanda's relationship with Pedro is underscored by Pedro's mistress, Rosa, who scoffs at Fernanda's milk and cookies. She offers Pedro a different kind of relationship which is based on sex. This comes out first with the stage directions which describe Rosa as having dyed blond hair and a dress which "le ciñe el cuerpo ondulante" (168). Rosa's name itself suggests sexuality through the association with passion. Her actions further stress the charged relationship as we see when she takes away the milk Fernanda had given Pedro and offers him liquor (172). Liquor is also what Rosa asks Fernanda's neighbor to buy for them (170). In essence, Rosa's sexually charged relationship with Pedro serves to accentuate, through the contrast, that Fernanda is more of a mother than a wife to Pedro.

In spite of the similarities between *La vita che ti diedi* and *El ausente,* the two works diverge considerably. The major difference has to do with the main idea of the two plays and the position in which it occurs. In Pirandello's case the idea is presented at the beginning of the play. It is an idea that dominates Pirandello's writings. It appears in a number of works written before *La vita che ti diedi*, most notably in *Così è (se vi pare)*, written in 1917. But the idea and a similar plot to *La vita che ti diedi* can be traced even before *Così è (se vi pare)*, to two short stories, "I pensionati della memoria," and "La camera in attesa."

"I pensionati della memoria," written in 1914,[5] presents the philosophical idea that a person is alive as long as there is someone else who remembers him or her. It's not a very good story since it amounts to little more than a mere philosophical treatise which presents the idea in a rather

cold and didactic manner. There are no real characters in the story except for the narrator who, in presenting his ideas, mentions a certain Mr. Herbst, whom the narrator had met twenty years before in Germany. Mr. Herbst was a hat salesman and it may be that he is by now dead. Yet, for the narrator, Mr. Herbst is still there, alive in his mind, selling hats. The individual reality of the narrator is all that matters.

"La camera in attesa,"[6] written in 1916, repeats the ideas of "I pensionati della memoria," but here Pirandello gives us a more successful story, although still not a very good one. A mother is informed that her son has been missing in action and has probably died in an African war. She believes, however, that her son is still alive and will eventually come back. Together with her three daughters, she continues to keep his room ready for his return.

The weakness of this story is caused by the intrusion of a second narrator who explains, in terms reminiscent of the narrator of "I pensionati della memoria," the four women's individual view of reality. Thus, while "La camera in attesa" does have the human emotion of the mother, her three daughters and Claretta, the son's fiancée, Pirandello does not manage to blend the ideas with the characters because of the intrusive second narrator.

When Pirandello wrote *La vita che ti diedi,* he picked up strands of the plots and ideas of these two stories; he was thus dealing with the same material and ideas for the third time. In the play, he tries to correct the weaknesses of the stories by blending the philosophical ideas and human qualities in the character of Donn'Anna. However, the author succeeds only partially. Ideas, not human qualities, dominate *La vita che ti diedi.*

Donn'Anna's individual view of reality—the distinction between her image of Cesarino and his corpse—starts at the beginning of the play and continues until the end. The protagonist explains her idea in very rational terms to Don Giorgio, the priest who is helping with the funeral arrange-

ments. For Donn'Anna, the cadaver is not her son; her Cesarino is someone else (460).

The idea of an individual view of reality is pushed to an extreme as we see from the suggestion that others consider Donn'Anna to be mad. Pirandello, however, softens this judgment by presenting a few members of that society which might call Donn'Anna mad, as sharing those same ideas. Donna Fiorina, the protagonist's sister, and Elisabetta, the nursemaid, for example, begin to show signs of agreeing with Donn'Anna's perspective. This adds legitimacy to the philosophical ideas although at the same time it creates some empathy for Donn'Anna as a human being. However, it's not enough, for the play still remains characterized by cerebralism. When Donn'Anna finally accepts the death of the image of her son, for example, it's the death of an idea, rather than a human being, that she mourns. She is obviously in pain, but her sorrow is caused by philosophy—her inability to keep alive her image of her son—not the death of a human being. Ultimately, we admire Donn'Anna intellectual brilliance but do not empathize with her as a human being.

In a way, Villaurrutia manages to accomplish in *El ausente* what Pirandello could not in his several attempts: to blend the philosophical ideas with human emotions. In the Mexican play, the idea of individual view of reality comes out only at the very end. The idea is enveloped in Fernanda's response to her predicament; it is not at all cerebral. We see a woman who is asked to choose between two painful dénouments, whether to live with her husband and his mistress in a *ménage à trois*, as Rosa suggests, or to live alone. She opts for solitude preferring to live with the image she has of Pedro, which for her is the only Pedro, rather than living with the person who has returned to her and whom she does not really recognize. In *El ausente*, the philosophical idea is the result of human conflict. After the husband leaves, there is some rationalization about the choice, but what

emerges more is the pain of a woman who will live the rest of her life alone.

The two plays also differ in their endings although both conclusions are tragic.[7] In Pirandello's case, the tragic element reflects the cerebralism of the play. When Donn'Anna finally accepts her son's death—the image she had of her son—her tragic fate unfolds. By recognizing the death of Cesarino, Donn'Anna acknowledges her own psychological death. As she tells Don Giorgio early in the play, when a loved one dies, those remaining alive cry. But they do so because the dead one can no longer "dare vita" to the living (462). As De Castris says, in *La vita che ti diedi* "muore chi resta" (171). In essence, in her desperate attempt to keep her son alive, by giving him life in her own mind, Donn'Anna was actually trying to keep herself alive by means of the life that he, alive, would be able to give her. Donn'Anna's tragedy is shrouded in philosophy and therefore has little effect on us.

In Villaurrutia's case, the ending is also tragic as Fernanda loses Pedro for ever. Yet, this loss is blunted by the protagonist's relationship with the rest of society. Unlike Donn'Anna, who is completely alone and misunderstood in spite of the suggestion that her individual view of reality may be shared by a few members of society at large, the protagonist of *El ausente* can communicate and be understood by the society of the play. In fact, Fernanda even shares society's values.[8] This comes out at the end when Maria, her neighbor, brings back the police to chase away Pedro and his mistress. The neighbor correctly predicts what Fernanda's decision will be: her refusal to accept the *ménage à trois* with Rosa and Pedro. In essence, Fernanda manages to remain part of society with her rejection of the proposed arrangement; yet she accomplishes it by retaining her individual view of reality—distinguishing the "good" Pedro she knew from the "bad" one. In Fernanda's decision, Villaurrutia reconciles the irreconcilable: the conflict between the individual view of reality and that of society.

In spite of the differences we have discussed, there is no doubt that the

Italian play influenced the Mexican one. Villaurrutia was familiar with Pirandello's theater and in particular with La vita *che ti diedi* which he had translated into Spanish. It is of course difficult to pinpoint exactly what Villaurrutia might have taken from Pirandello.[9] Ultimately, however, we end up with an original play. Starting out with Pirandello's philosophical thesis, Villaurrutia adds a human dimension, creating in this way a perfect blend between intellect and heart—something the Italian dramatist did not achieve in *La vita che ti diedi.*

Domenico Maceri
Allan Hancock College

NOTES

1 According to Nomland, Pirandello's works were first introduced in Mexico in the 1920s when Gustavo Villatoro returned from Italy and infected everyone with his enthusiasm for the Italian playwright (234). Pirandello was Villaurrutia's favorite playwright (Moreno 509, Beck 35).

2 Villaurrutia translated it together with Agustín Lazo. The play was staged in Mexico City in 1940. Villaurrutia wrote that Virginia Fábregas, in her role as Donn'Anna, did "una interpretación digna de recuerdo y respeto" (*Obras* 933).

3 *La vita che ti diedi* is, like many of Pirandello's plays, based on a previously published story. In this case, two stories form the basis for the play: "I pensionati della memoria", published in 1914 and "La camera in attesa", published in 1916. The play was written for Eleonora Duse who wanted to revive her dramatic career. The Italian actress was "scandalizzata" by the work however, and refused to act in it (Bragaglia 296). It was first staged in 1923 and published the year after. For a thorough analysis of the changes Pirandello made as he moved from stories to play, see Maceri's article.

4 *El ausente* is part of Villaurrutia's *Autos profanos* which the author designated as such because, he, like the authors of the Spanish *autos,* is concerned with certain problems relating to ultimate realities. The other four *autos* are *¿En qué piensas?, Parece mentira, Ha llegado el momento,* and *Sea Ud. breve. El ausente* was published first in *Tierra Nueva,* III, 13, 14, January-April, 1942. It was first staged in 1952 at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City.

[5] "I pensionati della memoria" was first published in *Abruptium* (January 1914) and then in the collection *Donna Mimma* (Florence, Bemporad, 1925). In 1934 it was published by Mondadori.

[6] The story was first published in *Lalettura* (May 1916). In 1917 it was included in the collection *E domani, lunedì* (Milan, Treves), and then became part of *Novelle per un anno*, published first by Bemporad (1928) and then by Mondadori (1934).

[7] Licastro agrees that *La vita che ti diedi* ends tragically but not in desperation since he sees Donn'Anna rejoining life as "il senso comune prevale e l'equilibrio emotivo della protagonista è recuperato" (120).

[8] Magaña Esquivel (245) and Chumacero (XXIV) assert tht Villaurrutia invents his characters rather than taking them from Mexican society. Rivera-Rodas, on the other hand, believes that Villaurrutia's theatrical characters are archetypes of contemporary Mexican society (1356).

[9] Bellini (41) and Gorostiza (41) point out that while it is true that Villaurrutia was quite likely influenced by many writers, it's difficult to pinpoint them. Cypess asserts that although Villaurrutia was an apt student of French drama, he managed through his creative genius to produce an original theater (14). De Kuehne asserts that many of Villaurrutia's plays show Pirandellian influences, a,ong them, ¿En qué piensas?, *Parece mentira, Invitación a la muerte, Juego peligroso,* and *La mujer legítima.*

WORKS CITED

Beck, Vera. "Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno." *Revista Iberoamericana,* Mexico City, XVII, 35 (1952): 27-35.

Bellini, Giuseppe. *Teatro messicano nel Novecento*. Milan: Cisalpino, 1959.

Bragaglia, Leonardo. Interpreti pirandell*iani (1910-1969). Vita cenica delle commedie di Luigi Pirandello dalle origini ai nostri giorni*. Rome: Trevi, 1969.

Chumacero, Alí. "Prólogo".*Obras*. Villarrutia, Xavier. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Cypess, Sandra M. "The Influence of French Theater in the Plays of Xavier Villaurrutia." *Latin American Theater Review,* 3, i, (1969): 9-15.

Gorostiza, Celestino. "Carta a un poeta". *Hoy,* January 13, 1940.

Licastro, Emanuele. *Luigi Pirandello: dalle novelle alle commedie*. Verona: Fiorini, 1974.

Maceri, Domenico. "Pirandello's *La vita che ti diedi:* from Stories to Stage". *Italian Journal,* N.5 & 6, Vol. V, 1991, 51-54.

Magaña Esquivel, Antonio. "Introducción". *Teatro mexicano del siglo XX.* Vol. 2. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Moreno, Antonio. "Xavier Villaurrutia: The Development of His Theater". *Hispania,* XLIII, 4 (Dec. 1960): 509-514.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950).* Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

Pirandello, Luigi. "La camera in attesa". *Novelle per un anno, I Classici Contemporanei,* Vol II. Milan: Mondadori, 1986.

——. "I pensionati della memoria". *Novelle per un anno, I Classici Contemporanei,* Vol. II. Milan: Mondadori, 1986.

——. *La vida que te di,* Trans. Xavier Villaurrutia and Agustín Lazo. Mexico: Nueva Cultura, 1940.

——. *La vita che ti diedi,* in *Maschere nude,* I Classici Contemporanei, Vol. I. Milan: Mondadori, 1986.

Rivera-Rodas, Oscar. "Para una semiótica proxémica en Villaurrutia". *Revista Iberoamericana,* Vol. 55, N. 148, 1989, pp.1239-1259.

Villaurrutia, Xavier. *El ausente,Obras.* Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

El propósito enmascarado: Piñeda y Bascuñan y *El cautiverio feliz*

Como la mayoría de los cronistas, Piñeda y Bascuñán empieza su obra reclamando que el motivo de su "coger la pluma en la mano" es "escribir algunos sucesos de este reino con verdaderas experiencias" (18). Este manifiesto da a entender que *El Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile* (abreviado *El Cautiverio feliz* de ahora en adelante) es, primero, una obra de historia, y además , una autobiografía, ya que se trata de "sucesos" históricos basados en unas "experiencias" personales, las cuales se refieren al cautiverio del 1629. Estos términos nos encaminan, a su vez, a unas convenciones literarias que Lejeune llama" un pacto": "Lejeune uses the term *pacte* to denote the conventional understanding between writer and reader—the one, signing himself as commmitted to tell the truth (whether or not in fact he does so); the other, considering himself authorized to take the text as truth not fiction" (Fleishman 17). De modo que este punto de partida conlleva la falsa premisa de que las narraciones del texto van a ser reales y objetivas, y que todo lo que el narrador dice es verdad, lo cual es precisamente el "propósito" de *El cautiverio feliz,* según el autor: "Bien había en qué dilatar este capítulo, mas no faltará ocasión en qué manifestar verdades, supuesto que el principal blanco a que se encaminan mis discursos, no es otro que hacer las verdades patentes" (20).

¿Verdades? La fórmula de "experiencias personales—pasadas a escritura—hecha obra de historia—la historia que dice verdades imparciales" parece tener una lógica perfecta, pero resulta ser una misión imposible de

realizar. Este trabajo se propone revelar el otro proceso de razonamiento—el proceso de construcción literaria—que se está llevando a cabo simultáneamente en el texto, para llegar a desmentir el manifiesto de "hacer las verdades patentes" y también discutir sobre el propósito verdadero del autor.

Avrom Fleishman y Hayden White, entre muchos otros críticos literarios, han llamado a la atención pública la cuestión de historia vs. ficción, especialmente en los textos históricos y autobiográficos. Hayden White analiza esta problemática a través del discurso narrativo de los textos. Para White, el hecho de tener que recurrir al discurso narrativo para "narrar" los eventos históricos ya es el comienzo de mezclar los distintos niveles de "historia" y "literatura", porque el narrar en sí implica un proceso de literalización: "A narrative account is always a figurative account, an allegory" (*The Content of the Form* , 48). La organización de los eventos en una estructura preferida del autor, llamada "emplotment", no es otra actividad que la de proyectar "literary figuration" a los hechos históricos, o sea "matching up a specific plot structure with the set of historical events that he wishes to endow with a meaning of a particular kind" (*Tropics of Discourse,* III). Esto es esencialmente hacer literatura o en palabras de White, "fiction-making". De manera que los eventos históricos, en nuestro caso, los sucesos durante los siete meses del cautiverio, se vestirán a la moda diseñada por el autor de modo que empiecen a demostrar coherencia, integridad, tendendcia, un comienzo y un final, y muchos otros elementos que nunca fueron partes intrínsecas del pasado vivido. Estas construcciones se quedan impuestas a la "Historia".

De la manera parecida Fleishman analizó el proceso de "sujeto>discurso>objeto", en el caso de autobiografía, sería "autor(*yo*)>discurso>otro". Escribir sobre sí mismo es ante todo un "self-destruction": el autor se ausenta del texto para ser reemplazado por un

"otro", el mejor, el producto engendrado por el propio autor, el "self-creation". En este movimiento de doble dirección,

> ... autobiographical metaphor may be seen as a supplement that fills the space left by the self, which, in the act of writing, absents itself. The other self written in autobiography may also serve as a supplement to fill many a lack felt in a variety of ways in life—such motivation is legion. (Fleishman 34)

Si estas motivaciones existen en todas las autobiografías, ¿cómo medir la subjetividad u objetividad de un texto? ¿Dónde empieza la creación ficticia y dónde termina la historia? Estas preguntas son difíciles especialmente cuando nos encontramos con una nueva imagen del "otro", y al mismo tiempo la reclamación del autor, el "uno", de haber escrito sobre las puras "verdades", como en el caso de *El Cautiverio feliz*. Acaso la única manera de contestar esas preguntas sería deconstruir, o de-estructurar los elementos que componen el texto; analizar los mecanismos que se han usado para darle "sentido" al libro; y finalmente, exponer la intención autorial que está debajo de las máscaras.

La selección del material y la construcción del mito personal.

La construcción literaria empieza desde el primer paso de escoger unos específicos eventos, y no otros, para pasarlos a la escritura. Piñeda y Bascuñán seleccionó a los araucanos bondadosos, amigos de su padre, para ocupar el primer plano de su teatro. En hacer eso nuestro autor está omitiendo—conscientemente o inconscientemente—a los araucanos malos, enemigos de su padre, los que estaban persiguiéndolo todo el tiempo para sacrificarlo; los que incluso sacrificaron a un prisionero español delante de los ojos de Piñeda y Bascuñán. En cuanto a su experiencia de cautiverio, resalta los aspectos positivos y felices de su vida allí entre esa gente tan

amistosa y noble. Los caciques lo querían como a un hijo propio; las muchachas indias se enamoraban de él; era amigo de todos los muchachos de su misma edad... No deja de enumerar las virtudes de esos araucanos: "la viveza del entendimiento, la agudeza en el pensar y fácilmente comprehender lo que oyen y lo que ven hacer" (74), y que llega a la conclusión de que los araucanos:

> ... demuestran generosidad de ánimo, pecho noble, ilustre sangre y un natural discursivo, regido y encaminado de un entendimiento vivo y cultivado, con que no son tan bárbaros como los hacen, tan crueles como los pintan, ni tan mal inclinados como juzgan los que no han experimentado sus tratos ni los particulares modos de vivir de algunos. (75)

La construcción del mito personal está muy relacionada con la alabanza a los araucanos, cuyos tratos cordiales reflejan a su vez el mucho respeto y amor que sienten por la grandeza del padre del cautivo, y también por la personalidad noble del "Pichi Alvaro"—como tan cariñosamente llaman al joven cautivo. El protagonista de nuestra obra se presenta como un cristiano modelo, quien resiste las tentaciones carnales; reza a todas las horas; enseña la fe católica a los "muy buen inclinados" araucanos; es humilde; trabaja al campo con los indios. Se contrasta con los españoles malos que robaron y maltrataron a los nativos. Aquí quizás podamos hacernos unas preguntas: ¿cómo sería Piñeda y Bascuñán en los ojos de los españoles, a quienes no dejaba de criticar? ¿Sería la misma imagen perfecta si no fuera Piñeda y Bascuñán él mismo el que se auto-retrataba? Y también, ¿cómo eran realmente los otros araucanos que sacrificaron al compañero del "Pichi Alvaro" y que podrían haberlo sacrificado a él también si se hubiera caído entre ellos? A fin de cuentas, el optar por una sola historia es inevitablemente dejar en olvido inumerables otras historias, las cuales no encajarían tan bien al propósito autorial.

La estrategia de *El Cuativerio feliz* .

Con la estrategia me refiero a la manera de presentar los materiales arriba seleccionados.Piñeda y Bascuñán sabe manejar los mecanismos literarios para crear intrigas y despertar expectativas en los lectores. Enrique Anderson Imbert analizó las "observaciones psicológicas" que se llevan a cabo a lo largo del libro e indicó el hecho de que Piñeda y Bascuñán "Ha leído también novelas: picarescas, caballerescas, pastoriles" (68) y que "La literatura, pues, borda sobre el relato" (69). Abundan descripciones sobre las fiestas, las borracheras, y las costumbres de los araucanos. Al mismo tiempo nunca falta un ambiente de tensión o suspenso que se siente por el aire ya que no deja de recordarnos sobre el constante peligro de ser capturado por los enemigos y la condición de estar en refugio.

La estrategia también consiste en que Piñeda y Bascuñán se expresa a través de las voces de los araucanos de manera que él mismo no tenga que exponerse a confrontaciones directas con los españoles, a quienes se apuntan las críticas y protestas. Estas críticas, a su vez, se pueden dividir en dos grupos: uno, las quejas directas de bocas de los caciques, quienes generalmente empiezan contándole al "Pichi Alvaro" algunas experiencias personales con los españoles—humillaciones e injusticias que han recibido de parte de los conquistadores—y terminan criticándolos y protestándoles de su crueldad.

Estos "textos dentro de texto" llegan a formar un coro con otro grupo de crítica—las largas y abundantes reflexiones morales, políticas y religiosas de parte de Piñeda y Bascuñán, a través de las cuales consigue presumir de sus conocimientos sobre letras humanas y divinas, y también analizar "la razón de las guerras dilatadas de Chile". Aquí el truco está en que estos comentarios eruditos se dan siempre después de algún "suceso histórico" durante el cautiverio. El libro está estructurado intercalando capítulos de

"eventos históricos" con los de reflexiones intelectuales, dando la impresión de que estas moralejas o comentarios son inspirados por la experiencia personal del cautivo, lo cual no es cierto del todo. Anadón mencionó en *Historiagrafía literaria de América colonial* esta acción de "disimulación" de Piñeda y Bascuñán: " Pese a que glorifica las virtudes de los indios y critica las acciones españolas, disimulaba su propia participación" (160).

La ausencia que habla.

"La ausencia" aquí se refiere al espacio de los cuarenta y tantos años que habían transcurrido desde la fecha de 1629, cuando la experiencia del cautiverio tomó lugar, hasta la fecha de 1673, cuando el cautivo dió por terminado el libro *El Cuativerio feliz*. Aunque la vida de esos años no forma parte de los referentes directos del texto, está muy presente en los argumentos de crítica a sus compatriotas si tomamos en cuenta de las experiencias personales que Piñeda y Bascuñán tuvo con ellos. Esas experiencias bien podrían haber sido el impulso más directo para escribir el libro, mientras el cuativerio, para mí, había servido de pretexto o máscara para expresar y desahogarse de las furias y angustias que se le habían acumulado durante los años posteriores, los cuales están ausentes como referencia directa en el texto.

Esos años en la vida de don Francisco estaban llenos de adversidades. En 1650 empezó un pleito con un individuo llamado Matías Rodríguez, que se prolongó por varios años. El tal Rodríguez, "quien vino a buscar fortuna a Chile" (*Piñeda y Bascuñán*, 115), era un socio irresponsable de negocios que hizo perder mucho dinero a Piñeda y Bascuñán. Anadón así resumió el caso: "La lección que (Piñeda y Bascuñán) recibió fue descorazonadora: pérdidas económicas, una sensible muerte y un largo pleito lleno de sinsabores. No debieron quedarle deseos de continuar" (*Piñeda y Bascuñán*, 110).

Antes de concluir el pleito con Rodríguez, hubo un lanzamiento general de los indios durante 1655 a 1663. En esta confrontación entre españoles e indios nativos, Piñeda y Bascuñán se puso firmemente al lado de los indios, los "otros", denunciando a sus compañeros soldados: "aquellos españoles que se aprovecharon de las desgracias de sus compatriotas para beneficio propio, carroña de individuos alimentados de la desgracia ajena. Piñeda los acusa con indignación" (*Piñeda y Bascuñán*, 122), porque son estos individuos, y no los araucanos, los que robaron, al amparo de la oscuridad y caos, las propiedades de nuestro criollo chileno don Francisco, quien perdió de esta manera otra gran parte de sus fortunas.

Se angustió todavía más por la lucha contra el gobernador Meneses durante 1664 a 1665. Las cartas escritas por Piñeda y Bascuñán al Rey y al virrey enjuiciaban las actividades del nuevo gobernador llamado Meneses durante los primeros meses de su gobierno, lo cual naturalmente creó una enemistad tensa entre los compañeros-luchadores por poder y dominio sobre este nuevo mundo.

Estas experiencias de amargura casi absoluta; el reconocimiento de corrupción, abuso, crueldad y afán de lucro por parte de los colonos; los horrores del alzamiento; los desengaños posteriores—todos iban empujando el nacimiento de *El Cautiverio feliz*, la escritura que daría voz al autor. El crítico José Anadón comparte este punto de vista cuando reconoce, en*Piñeda y Bascuñán,* que estos elementos "provocaron así en Piñeda la necesidad de plantear por escrito el problema de esa gobernación chilena llena de azares y de eterna zozobra" (131). ¿Y cuál es la solución que Piñeda y Bascuñán propone, o mejor dicho, *insinúa* —ya que disimula su toma de partida—frente a esta situación? ¿Cuál es el propósito de un criollo en identificarse con los indios para acusar a los españoles-compatriotas?

La ideología criolla: el anticipado pensamiento de la Independencia.

Para muchos críticos, Piñeda y Bascuñán es un defensor incondicional de los araucanos; un indigenista. José Anadón es uno de ellos. *Piñeda y Bascuñán, defensor del araucano* elogia al autor-protagonista de *El Cautiverio feliz* porque era "sumamente comprensivo frente al modo de vida y las creencias araucanas"; y que los defendía de las cruedades de los españoles; y además, los alababa como hombres nobles y de "valor máximo...bravos guerreros y amantes del heroísmo individual... (60) etc. Alejandro Lipschutz comparte este punto de vista en su prólogo para *El Cautiverio feliz*, edición de 1973": Piñeda y Bascuñán piensa y escribe como uno de los primeros indigenistas, los que se dieron cuenta del enorme error que se cometía al desconocer los verdaderos valores culturales, incluso los valores morales de los indios americanos" (17). Para Luis Leal, el combinar la experiencia del cautiverio con las digresiones en *El cautiverio feliz* representa más que nada una técnica barroca:

> Pero es nuestra opinión que la crónica barroca hispanoamericana se distingue por otra tendencia estructural técnica, la de crear un doble punto de vista desde donde se interpretan, por un lado, los acontecimientos históricos, las referencias eruditas y los enjuiciamientos polílitocs, y por el otro la aventura personal. (133)

Todos los comentarios arriba expuestos tienen su certeza y valor, pero estamos perdiendo defintivamente la *tesis central* del libro si no nos damos cuenta del propósito autorial que está enmascarado bajo la apariencia: la manifestación de la ideología criolla frente al dominio autoritario de España, la misma ideología que llevaría 150 años después a la Independencia del nuevo mundo.

La España del siglo XVII ya estaba viviendo la decadencia de los últimos Austrias: Felipe III y Felipe IV. El Imperio había dado espaldas a la cultura vital del resto de Europa para sumergirse en los recuerdos de un pasado glorioso. Anderson Imberto usa los términos de "Amagura, angustia,

resentimiento, desengaño, miedo, pesimismo y al mismo tiempo orgullo patriótico" (61) para resumir esa crisis nacional. En las colonias de América, los primeros conquistadores ya se retiraron de las batallas, dejando el escenario a las generaciones de los hijos y aun nietos. Estos criollos—Piñeda y Bascuñán siendo uno de ellos—empezaron a exigir su poder político y económico como dueños nativos de la tierra americana.Piñeda y Bascuñán se convirtió en una voz representativa de tal deseo. Su libro El *Cautiverio feliz* "presenta el reclamo de un individuo—el autor—y de un grupo—el criollo" (Chang-Rodríguez 66). Este reclamo se hace cada vez más transparente a medida que avanzan los argumentos del libro, hasta apuntar los dedos directamente a los españoles "forasteros" acusándolos por todas las desgracias en "nuestra patria, Chile":

> ... porque son enemigos conocidos de la patria los advenedizos y extranjeros, ...De ninguna suerte se avienen bien los forasteros con los ciudadanos naturales: y verdaderamente que los más que han venido a gobernar este remoto reino, parece que lo han sido, pues le tienen en tan miserable estado como en el que hoy se halla. (169)

Y estas reclamaciones siguientes, de un "natural experimentado hijo de la patria"—como así se autodefine Piñeda y Bascuñan—sin duda alguna encabezan los primeros gritos de Independencia. Notemos que habla en plural, voz colectiva:

> ¿Qué mayor castigo que estar subordinados y sujetos los propios hijos de la tierra, a los advenedizos y forasteros? No puede haber cosa más dura ni más penosa, que tener los jueces enemigos y estar obligados a servirlos. (169)

Por lo tanto, *El Cautiverio feliz* se puede considerar como una manifestación—aunque muy enmascarada—de la conciencia criolla que protestaba la marginación y la represión en que se encontraban en el nuevo mundo del siglo XVII. Raquel Chang-Rodríguez expresó la misma opinión: "*El Cautiverio*

feliz es emblema del destino del criollo y su lucha por alcanzar el dominio que le fue negado" (67).

Ahora volviendo a la fórmula de "experiencia personal - historia verdadera" que nos hace entender Piñeda y Bascuñán al comienzo de su libro, no podríamos dejar de cuestionar sobre la sinceridad de la propuesta cuando queda en evidencia el hecho de que "los sucesos históricos" del cautiverio, equiparados con la mitificación personal y familiar, representan más que una voz que protesta y una oportunidad de "mostrar el conocimiento del autor, pues esta sabiduría expresada tanto por su biografía como por la inclusión de la historia de Chile, sagrada y latina, convoca el poder necesario para recuperar su autoridad" (Chang-Rodríguez 82). Poner las críticas más fuertes en bocas de los caciques es sólo otra estrategia de enmascarar su lucha directa contra los "forasteros". Después de estudiar las circunstancias históricas, también llegamos a la conclusión de que *El Cautiverio feliz* es resultado, no tanto de los recuerdos de un cautiverio de casi 50 años atrás, sino reacción a los conflictos— posteriores al cautiverio—entre un criollo reprimido y el poder centralizador de los gobernadores peninsulares. Si Piñeda y Bascuñán defendía a los indios y se identificaba con ellos como "los hijos de la tierra", es porque los hijos nativos le servirían bien al propósito de defender sus propios intereses criollos contra los españoles "extranjeros".

Yuzhuo Qiu
University of California, Los Angeles

OBRAS CITADAS

Anadón, José. *Piñeda y Bascuñán: Defensor del Araucano*. Santiago: Universitaria, 1977.

——. *Historiagrafía literaria de América colonial*. Santiago: U Católica de Chile, 1988.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Chang-Rodríguez, Raquel. *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1982.

Fleishman, Avrom. *Figures of Autobiography: The Language of self-writing in Victorian and modern England*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1983.

Leal, Luis. *"El Cautiverio feliz y la crónica novelesca". Prosa hispanoamericana virreinal*. Ed.Raquel Chang-Rodríguez. Barcelona: Borrás, 1978.

Piñeda y Bascuñán, Francisco Núñez. *El Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*. Santiago: Universitaria, 1973.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: John Hopkins UP, 1990.

——. *The Content of the Form*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Tango varsoviano de Alberto Félix Alberto: la internacionalización del suburbio revisitada[1]

"Este es el tango/ canción de Buenos Aires/
nacido en el suburbio/ que hoy reina en todo el mundo./
Este es el tango/ que llevo muy profundo/
clavado en lo más hondo/ del criollo corazón...."
"La canción de Buenos Aires", Azucena Maizani

Esta estrofa de tango con la que se encabeza este trabajo resulta paradigmática en cuanto a la trayectoria internacional de este famoso género popular porteño, y, paralelamente, a la difusión de los productos culturales periféricos en el mercado internacional del capitalismo tardío. En la enunciación de Azucena no queda claro si lo que reina en todo el mundo es el "tango" o el "suburbio", ambigüedad que queda subsanada si consideramos al tango como expresión cultural de la realidad suburbana (entendido en este caso el suburbio como zona marginal o periférica de los centros urbanos en vías de modernización: aquel lugar impreciso donde se gestaron—al menos en Buenos Aires—las transacciones entre una cultura rural agonizante y una cultura urbana moderna en vías de surgimiento.

Sin embargo, debe considerarse también la segunda referencia, la más actual. Si leemos esta estrofa en el marco de la retórica de la globalización de las culturas, resulta seductora para los discursos minoritarios o subalternos la idea un tanto populista de que el suburbio/periferia "reine" (o sea, "se imponga") en todo el mundo. Dejando de lado los juegos de poder que tal

idea propone al descentralizar los productos tradicionalmente hegemónicos, y desplazar lo marginal hacia una preponderancia—aunque atomizada—, global, no debemos ignorar que las culturas periféricas han tenido la oportunidad de adquirir mayor visibilidad en el mercado internacional debido a un gesto de concesión del discurso académico o artístico de las élites centrales. Estas se ven apresuradas, en este momento, por agregar a sus diversos cánones expresiones alternativas a la vapuleada cultura occidental,[2] que ha recibido innumerables cuestionamientos desde diversas áreas del discurso crítico de la postmodernidad, fundamentalmente, acerca de sus pretensiones de universalidad.

Esta situación tan favorable en apariencia para las expresiones culturales periféricas es aprovechada por artesanos, artistas, directores de cine y teatro de todo el Tercer Mundo.[3] En torno a la temática y mitología del tango se está produciendo un fenómeno similar al ocurrido en la segunda década de nuestro siglo, cuando este baile exportado a Europa se convierte en símbolo nacional de una cultura definitivamente moderna. Su transculturación de la propuesta del cabaret parisino de fines de siglo le marca una impronta netamente criolla—"agreste"—en palabras de Borges (163)—, atractiva para un público ya educado por el imperialismo en la apreciación de "otras" culturas no occidentales y por el modernismo en descubrir belleza en lo novedoso. La internacionalización del tango en la segunda y tercera décadas de este siglo se produce mediante la hibridización de este particular producto suburbano con otros elementos culturales exotizables por los consumidores de economías centrales.[4]

Jorge Couselo, en "El tango en el cine", recuerda la famosa escena del film "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" de 1921, donde "el apolíneo Rodolfo Valentino", pretendiendo lucir como un gaucho con una "vestimenta entre andaluza y de híbrida estilización, bailaba el tango de manera harto personal, con pasos y cortes que lo aproximaban a un ballet esotérico"

(1291). Esta versión "hollywoodense" del tango, un tanto "fantaseosa"—en palabras de Roberto Guidi, "combinación de rumba, paso doble, cueca y danza de apache" (Couselo 1291)—se nutre de los éxitos de las grandes orquestas típicas argentinas en París. A estas se les agrega más tarde la voz de Carlos Gardel, quien, antes que Valentino, ayuda a "exotizar" el tango vistiendo de gaucho.[5] Couselo se apresura en disculpar al legendario cantor argentino, aduciendo que esta traición a la verosimilitud del tango, fue una simple "treta del débil" ante las regulaciones de la industria cultural internacional:

> En descargo de los argentinos debe aclararse que no fue un capricho "for export" sino la estratagema para salir al paso, en condición de "artistas de *variété* "(categoría sindicalmente flexible), a las limitaciones para la actuación de músicos extranjeros. (1291)

La "hibridización del tango" resulta entonces una estratagema del débil colonizado para conquistar París, para insertarse en el mercado y la cultura de los países centrales. Esta situación no demasiado favorable para la descolonización de las culturas periféricas, encuentra sin embargo un elemento de resistencia en su picardía contrahegemónica.

La historia del tango—como la de todo producto popular o masivo en el seno del capitalismo—parece estar signada por esta serie de desplazamientos, traiciones y transculturaciones. A partir de la década de 1970 debemos sumar a estos fenómenos los exilios obligados o autoimpuestos de vastos sectores de las *intelighentzias* periféricas-fundamentalmente las del Cono Sur—dispuestas a denunciar y obstaculizar las políticas abrazadas por las clases dominantes. Estas tendían a perpetuar el estado neocolonial de sus países a través de un *aggiornamento* de las tradicionales economías liberales, a fin de ajustarse a un plan regulado por el capitalismo multinacional. Este es el caso del cineasta argentino Fernando Solanas, quien, desde su exilio en Francia durante la última dictadura militar entre

1976 y 1983, propone una nueva etapa en la recreación temática, estética y exegética del tango. Sus películas, *Tangos: el exilio de Gardel* (1985), realizada durante su exilio en París, y *Sur* (1988), que marca la esperanzada vuelta del cineasta a su país con el retorno de la democracia, son cabales ejemplos de un creciente interés de parte de los creadores por rescatar esta mitología popular y resemantizarla con un proyecto histórico de descolonización. En estas dos películas el tango es presentado como un territorio colectivo donde atrincherarse contra la imposición oficial de una cultura universalista, ahistórica, promovida por la clase en el poder durante la dictadura. "Occidental y cristiana", era el lema difundido por el discurso oficial para clasificar la cultura argentina, en clara oposición a ciertas propuestas "tercermundistas", propiciadoras en las décadas de los 60 y 70 de las numerosas insurrecciones populares a lo largo de Latinoamérica. El éxito de taquilla -dentro y fuera de la Argentina- de las producciones de Fernando Solanas, demuestra que el cineasta porteño fue capaz de responder al interrogante de cómo realizar un producto que tuviera sentido histórico para la sociedad argentina, y al mismo tiempo, fuera comprensible para un público más amplio.

Es en este marco donde surge la producción de *Tango varsoviano*, creado y dirigido por Alberto Félix Alberto. Esta obra se estrenó en Buenos Aires en septiembre de 1987, en un pequeño sótano del antiguo barrio de San Telmo por la compañía del Teatro del Sur. Desde el 88, sin embargo, después de que el espectáculo fuera visto por productores teatrales norteamericanos, es invitada a participar en infinidad de festivales internacionales de teatro o a formar parte del repertorio de salas de los Estados Unidos, Canadá, Uruguay, Escocia, Inglaterra, Italia, Holanda, Colombia, España, Brasil, Alemania y Chile.

Evidentemente, esta multiplicidad de destinatarios obliga al emisor a crear una obra cuya comunicación esté basada en códigos extra verbales. Su

falta de parlamentos y su énfasis puesto en la comunicación visual y auditiva (a través de música y efectos sonoros) genera una producción abierta a múltiples niveles de lectura. Se trata, sin duda, de nuevas estrategias de creadores periféricos no subvencionados por políticas culturales nacionales, que necesitan incorporar sus productos al circuito del mercado internacional para poder sobrevivir. Si *Tango varsoviano* es astutamente concebido como un producto*for export* , con un destinatario implícito extranjero, sus compromisos con la realidad argentina son también evidentes. La complejidad de su puesta y su trama presentan una ambigüedad y riqueza interpretativas que no dejan de apelar a un público rioplatense, mucho más afín a la mitología del tango. Esta lectura para consumo interno propone un oportuno intento desconstructivo de este zarandeado género popular que había servido en distintas ocasiones como modelo cultural para hegemonizar ciertos valores (el machismo, la pasividad femenina, la resignación ante un orden social imposible de cambiar) con el fin de consolidar una identidad nacional moderna.

Tango varsoviano es una pieza de inusual originalidad por su experimentación en la propuesta escénica y una impactante seducción estética. Está compuesta por una sucesión ininterrumpida de escenas breves, divididas por oscurecimientos totales. El efecto de este montaje, sumado a la tediosa repetición de las primeras escenas remite al espectador asociativamente a otro medio: el cinematográfico, alusión indudable a la cultura de masas, que se ve reforzada por otro medio masivo omnipresente en esta obra: la radio. Es en este marco "benjaminiano" de "la obra de arte en la época de la reproducción mecánica" donde se insertan los tangos, los bailes, y las peripecias de los cuatro personajes. Pareciera como si la historia que se narra sincompadamente por medio de recursos fragmentadores de la linearidad no fuera tan importante como la evidente alusión al registro masivo, que es aludido sin descanso; como si la trama melodramática de

Tango varsoviano, con su vuelta de tuerca desmitificadora, perdiera sentido como anécdota, y se convirtiera metonímicamente en paradigma de la cultura masiva al tener como referente infinidad de folletines, tangos, o sainetes de principios de siglo.

Esta oblicua referencia a la cultura de masas, sin embargo, está presentada, como en tantos productos de la postmodernidad, desde un punto de vista culto. No es necesario leer el primer epígrafe del programa para descubrir el enfoque borgiano en esta obra. La cita de Borges: "Lo he soñado en esta casa / entre paredes y puertas. / Dios permite que los hombres / sueñen cosas que son ciertas."—que evidentemente da una clave importante para la comprensión de la anécdota como el sueño de la protagonista, Amanda (aunque 'mujer', también soñadora)—provee también el registro desde el cual leer la obra. En efecto, en esta pieza, la aproximación al tango está mediatizada por la estilización literaria de esta legendaria producción marginal que inaugura la perspectiva universalista de Jorge Luis Borges. Este escritor argentino ha mostrado a lo largo de su obra una evidente ansiedad por encontrarle puntos de contacto con la tradición occidental a esta cultura del arrabal que tanto le fascina, pero que considera demasiado alejada de los modelos que él maneja.[6]

Es esta misma aproximación metafísica a la cultura del suburbio, la que Félix Alberto utiliza como punto de referencia para la creación de *Tango varsoviano*. Este punto de vista promueve un distanciamiento entre el público y el espectáculo, que será sólo posible de digerir—como toda obra de experimentación vanguardista—con un gran esfuerzo intelectual. Este fenómeno genera un conflicto en los espectadores (tanto porteños como internacionales) cuyo horizonte de expectativa ante un espectáculo de tangos anticipa una estrecha complicidad entre el escenario y el público. Para el público porteño, el modo teatral por antonomasia que recoge tangos y la vida del arrabal, es el género chico criollo. Como ejemplo máximo de

teatro popular, este género promueve una interacción constante con los espectadores, cuyo deleite no sólo está basado en esa experiencia narcisista de ver su vida cotidiana reflejada en el escenario, sino en la libertad que tiene como espectador en romper la "cuarta pared"[7] cuando crea oportuno, ya que el métier de las companías de la época permitían las constantes improvisaciones y los infaltables "morcilleos".

Contrariamente a este modelo, la relación espectador-espectáculo promovida por la dirección de *Tango varsoviano* es de un gran control: el público se convierte en un rehén del autor-director-iluminista-arreglador musical, y queda a expensas de su autoridad, que es la que dicta las pautas de lectura de esta puesta. Este control tiene dos funciones: por un lado, obliga a los espectadores a tomar consciencia de la autorreferencialidad de la obra como experimento formal, y por otro, promueve una lectura crítica en los espectadores. Es interesante observar cómo estas dos funciones son las que definen y clasifican a los públicos: el internacional se interesará más por el juego experimental; el porteño, por su parte, agregará a este goce formal, la descontrucción de los estereotipos de la cultura del tango, tan arraigados en los valores sociales que los condicionan.

En consecuencia, el *Tango* de Alberto, a pesar de sus repetidas alusiones a la cultura de masas, no logra perder el "aura" característica de la obra de arte culto.[8] En efecto, la competencia necesaria para acceder a la comprensión de esta pieza requiere del público una familiaridad con los recursos objetivadores y distanciadores del *nouveau roman* francés, que el autor menciona como una de sus fuentes de inspiración.[9] Este distanciamiento promueve la construcción de una "cuarta pared" tan concreta, que el intersticio por el cual los espectadores-*voyeurs* pueden aproximarse al desarrollo de la narrativa, se podría homologar a los *peep-holes* de algún *sex-shop* metropolitano.

Y de eso se trata, en realidad. El intento de revisión que propone Félix

Alberto de la cultura del tango está basado en una desmitificación de los estereotipos sexuales encarnados en los personajes arquetípicos del compadrito ("el Magnífico"), la bacana ("la Diva"), la percanta ("Amanda") y el inmigrante ("el Polaco"). La anécdota, como queda dicho, corresponde al modelo melodramático de amores imposibles, inspirada en la trama repetida en tantos folletines. Debido a la inaccesibilidad del texto dramático,[10] transcribiré la anécdota de una película que recuerda Jorge Couselo, semejante a la de *Tango varsoviano*:

> En 1920 se estrenó "Canciones populares", de Carlos Schaefer Gallo. El primer cuadro se titulaba "Maldito tango", y en él, después del introito muy de "género chico", entraba en el taller de planchado la francesita Yvonne ("cocotte sumamente elegante", advertía la acotación), y empezaba a relatar la historieta repetida de la muchachita humilde, planchadora también en su Marsella natal, que, por la miseria en que vivía, se había dejado arrastrar al cabaret, siendo finalmente dominada por el lujo, los placeres y el tango. Finalizaba: "¡Le tangó! ¡Le tangó! El me da la vida, matándome poco a poco... ¡Maldito tango!" (1263-4)

Esta transculturación acriollada del modelo folletinesco francés sirve de estructura narrativa a la obra *Tango varsoviano*. Amanda, la planchadora, imagina, sueña o rememora este paso del tedio del taller de planchado al esplendor del cabaret, contraponiendo los dos espacios (el de la realidad y el deseo—o recuerdo—) en un contrapunto escenográfico hábilmente realizado: el espacio de Amanda, pobre, monótono, oscuro, silencioso, separado por puertas-espejo del espacio del cabaret, que se presenta luminoso, seductor, fulgurante, ruidoso.

La obra comienza con una escena que oficia de prehistoria a la historia de Amanda. Es una escena metateatral, que representa el cuadro final de un melodrama decimonónico, en el que la Diva es asesinada por su amante, el

Magnífico—un militar polaco—movido por los celos al haber sido engañado con El Polaco. Al finalizar la escena, se escuchan los aplausos del público y los tres actores saludan agradecidos. Aquí se produce la división del reparto en dos bandos: la pareja de la Diva y el Magnífico hacen foro juntos y el Polaco se detiene en el escenario para susurrar unas líneas que repetirá en voz alta más tarde, y que serán su único parlamento: "No sé si Ud. lo sabe, pero parece ser que las ballenas están suicidándose."

Por medio de sonidos de sirenas de barco y graznidos de gaviotas se sugiere el viaje en barco que realiza el Polaco a tierras sudamericanas. Y mediante el pitar de un tren pasamos al conventillo donde vive Amanda. Ese espacio se ilumina a continuación y vemos a la joven planchando interminablemente y escuchando un tango en una antigua radio. Esta escena se repite cinco o seis veces, y de este modo, se enfatiza la letra de la canción que transmite la radio. Se trata del tango de Azucena Maizani "Pero yo sé", interpretado por ella misma, cuyo estribillo canta Amanda en voz alta, quien, al enunciar este "saber", se convierte en la consciencia y por consiguiente, la ejecutora de la acción de la pieza. El tango cuenta la historia de un "bacán" (podría ser el Magnífico) que hace una vida nocturna de cabaret, tragos, mujeres, y juego. Pero, lo que nadie sabe -excepto Azucena/ Amanda- es que "pena un querer". Como dice el estribillo del tango: "Pero yo sé que metido/ vivís penando un querer/ ¿Qué querés? ¿hallar olvido/ cambiando tanta mujer?" Ante estos recuerdos dolorosos, Amanda mira al vacío,—o al fondo de su consciencia—y repite su único parlamento: "Callate, che, callate."

Simultáneamente al presente de la ensoñación, se presentan escenificados los recuerdos/sueños/ fantasías de Amanda, la vida despreocupada de cabaret de la Diva y el Magnífico y el viaje del Polaco. Cada personaje tiene un tema musical propio: al Polaco lo caracteriza la música de Chopin del melodrama varsoviano, que se contrapone a la de la zona del cabaret, con

su tango danzable y las carcajadas obsesivas de la Diva. El Polaco finalmente llega a la zona de los conventillos y se encuentra con Amanda en un baile. Después de bailar con la joven, que se muestra reticente, el Polaco la viola en una escena de fuerte realismo y se inicia para Amanda una época de exploración sexual.

A continuación se genera un contrapunto entre las dos parejas: el Polaco / Amanda (de blanco) y el Magnífico / la Diva (de negro). Es obvio el tedio y la insatisfacción de los primeros y la plenitud de los segundos. El clímax de la obra se da en la carnavalización de esta dicotomía, en el ambiente de una feria de diversiones, donde las dos parejas se encuentran y los dos espacios se fusionan, mezclando los discursos y donde se produce el intercambio de parejas. La que ha precipitado la fusión de opuestos, ha sido Amanda, quien, abriendo las puertas-espejo que separaban ambos ambientes, y accediendo al espacio contiguo, se hace cargo de la dirección del conflicto de la obra. Amanda comienza a invertir el orden bailando con el Magnífico el tango "El firulete" y la Diva sigue el juego en un intento de seducción del Polaco. Pero es éste quien lleva la carnavalización hasta su punto culminante al declarar su amor al Magnífico e iniciar una relación homosexual entre los dos hombres.

He aquí la desconstrucción que propone esta obra de los roles sexuales estereotípicos de la cultura del tango.[11] A través de la inversión de un binarismo un tanto esquemático, se cuestionan los valores patriarcales que asume tradicionalmente la figura del compadrito, modelo masculino que encuentra en Carlos Gardel su máximo exponente icónico, y que es como hemos visto, embajador artístico de esta cultura en la época de la internacionalización del tango. El *Tango* de Alberto presenta de un modo personal el revés de la trama de la obsesión del compadrito por demostrar su valentía, virilidad y viveza criolla. Se trata de la ansiedad por ocultar una vulnerabilidad que—interpretada desde un enfoque sociohistórico-

respondería a inseguridades de clase y raciales en estos individuos desplazados de su medio rural nativo, y que cuentan para asegurarse un lugar en la competitiva ciudad, con las "agrestes" cualidades de proeza masculina sancionadas por la opinión pública de la época y heredadas del gauchismo.

La obra se cierra con una vuelta de tuerca a esta desconstrucción, posible de ser interpretada por aquellos espectadores familiarizados con la cultura del tango. Amanda, al comprender que su marido le es infiel con un hombre, mata al Polaco primero, y al Magnífico después, con una gestualidad que sugiere la necesaria victimización de la protagonista para logar la aniquilación de los hombres. La muerte del Polaco es aludida a través de lo que se lee en escena como el suicidio de Amanda. Es por esto que en la escena final, a pesar de su transgresión, nada ha cambiado, pues Amanda sigue planchando y repitiendo "callate, che, callate." Después del doble asesinato, esta admonición a un interlocutor desconocido pudiera remitir al tango "Araca, corazón, callate un poco," que es el lamento de un presidiario, quien, desde su celda, le pide a su "corazón/consciencia" una tregua a la angustia que le producen los recuerdos de su amante esquiva, a la que asesinó por despecho.

Para mis expectativas como espectadora feminista, la victimización de Amanda sumada a la inversión del objeto del deseo sexual como recurso cuestionador de prácticas patriarcales, resultan insuficientes ya que se reproduce el modelo: en este caso, la pareja imposible es la homosexual masculina, que, al marginar a las mujeres una vez más, perpetúa las relaciones homosociales que ya tradicionalmente promueve la cultura patriarcal tanguera. Esta marginación sexual deja a las mujeres impotentes, frustradas, al ser incapaces de elaborar prácticas alternativas de resistencia. Sin embargo, y a pesar de la ambigua gestualidad del asesinato, Amanda no sólo es capaz de vengarse de la "traición" de los hombres, sino que es

además, la "que sabe la verdad" que los hombres ocultan. Recordemos el estribillo del tango "Pero yo sé," cuya autora e intérprete, Azucena Maizani, fue una de las primeras cancionistas porteñas que también, como Gardel, fue responsable de la internacionalización del tango en sus numerosas giras por Europa y América durante las décadas de 1920 y 1930. Su figura—como la de Amanda—se podría tomar como ejemplo de la historia silenciada de tantas mujeres de la época que transgredieron las limitaciones que les imponía la sociedad patriarcal y "dejaron el taller de planchado" suburbano para lanzarse al único espacio que de algún modo les brindaba cierta movilidad social: el cabaret céntrico. La limitación que tuvo Azucena Maizani en su vida artística al tener que renunciar a su femineidad y transvestirse con ropas y modos de compadrito para cantar en público, podría homologarse al precio que tiene que pagar Amanda después de transgredir la convención folletinesca: su crimen reproduce la lucha de poderes entre los sexos y la deja sin alternativas, incapaz de cambiar su destino ya que en la última escena se la presenta planchando como al comienzo de la obra.

Esta ambigüedad ideológica nos remite al punto de partida. *Tango varsoviano*, con su juego de contradicciones entre las referencias a la cultura masiva -alusión oblicua a su inserción como producto comercializable en el mercado global—y el registro de lo culto, que promueve la internacionalización de la obra por medio de una presentación universalista, no deja de convocar sin embargo a un público porteño especializado, que recibe este intento desconstructivo de uno de los grandes mitos de su cultura urbana como una necesaria—aunque parcial—revisión de un modelo cultural que ha definido a la sociedad porteña de este siglo.

Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] La investigación para este trabajo fue subvencionada por una beca del UCLA Latin American Center.

[2] En el contexto irlandés, ver la "Introducción" de Seamus Deane a la colección *Nationalism, Colonialism and Literature,* U of Minnesota P, 1990.

[3] Concentrándose en el caso de Latinoamérica, Néstor García Canclini estudia con detenimiento esta novedosa situación de las culturas periféricas en el marco del capitalismo transnacional en *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad,* México, Grijalbo, 1989.

[4] Para profundizar este tema, consúltese la interesante tesis doctoral de Marta Savigliano, "Political Economy of Passion: Tango, Exoticism and Decolonization," U of HI, 1991.

[5] El protagonista del suburbio que personifica el cantor de tangos es el "compadrito," una versión urbanizada del gaucho desplazado de su contexto rural. La imagen del gaucho es usada por la clase dirigente a partir de 1910 como modelo nacional de un "criollismo" idealizado que se pretende hegemonizar en franca oposición a la heterogeneidad que propone la población inmigratoria europea. (para desarrollar este tema, consultar Prieto 1989)

[6] Es proverbial la mitificación que hace Borges de los suburbios porteños. En la "Historia del tango" presenta esta necesidad de universalizar la realidad ciudadana con una gráfica anécdota. Imagina al poeta del arrabal Evaristo Carriego sintiéndose "desterrado de la vida" mientras consume las aventuras de Dumas: "'La vida estaba en Francia, pensó, en el claro contacto de los aceros, o cuando los ejércitos del Emperador anegaban la tierra, pero a mí me ha tocado el siglo XX, el tardío siglo XX, y un mediocre arrabal sudamericano...' En esa cavilación estaba Carriego cuando algo sucedió. Un rasguido de laboriosa guitarra, la despareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo (Juan Muraña que anteanoche marcó a Suárez el chileno, la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaban ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904." (157-8)

[7] Gerardo Luzuriaga define esta convención teatral de este modo: "En las escenificaciones realistas modernas en teatros a la italiana, la cuarta pared es la línea imaginaria que complementa las tres paredes del espacio donde se realiza la acción dramática. Los actores desempeñan sus papeles sin reconocer la presencia del público, el cual, por consiguiente, observa la acción de una manera subrepticia,

voyerística" (34).

8 Walter Benjamin, en su famoso artículo "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica," hace una apología de los nuevos aportes tecnológicos aplicados al arte (fotografía, cine), que permiten, en su opinión, dar una función emancipadora a esta expresión humana. El pensador alemán considera que la característica más destacable de estos nuevos medios de reproducción técnica es que al manufacturar productos en forma masiva, éstos pierden la "originalidad," el "aura" de misterio de las antiguas obras de arte, que lograban poner una distancia sacra entre el contemplador y el artefacto. Considera además que las nuevas masas proletarias -de creciente visibilidad social en la época moderna- sienten una imperiosa necesidad de inmediatez, de proximidad a los objetos con los que se ponen en contacto (223).

9 Esta influencia fue confesada en una entrevista personal.

10 Cuando le pedí copia del libreto, Alberto se excusó de no haberlo publicado debido a la complejidad de reproducción gráfica de los tres niveles en que está compuesto el texto: "diálogo", "didascalias", "efectos sonoros/música." Como sustituto me facilitó un copioso material crítico (un "metatexto") acerca de su obra teatral publicado en periódicos de Argentina, Uruguay, Chile, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia, Italia y España. Es interesante confrontar en este "metatexto" las diferentes interpretaciones de los críticos de acuerdo a su mayor o menor proximidad a la cultura del tango.

11 Si bien es cierto que a partir de la internacionalización del tango—y la subsiguiente aceptación de este baile orillero por la élite porteña—se difunde la consabida imagen de la pareja heterosexual trenzada en cortes y quebradas canyengues, originariamente ésta era una danza ejecutada por hombres (Rivera 13).

WORKS CITED

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Shocken, 1978.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Couselo, Jorge Miguel. "El tango en el cine". *La historia del tango; el tango en el espectáculo; los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires, Corregidor, 1977: 1291-1328.

Eagleton, Terry, Fredric Jameson y Edward Said. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

Luzuriaga, Gerardo. *Del absurdo a la zarzuela; glosario dramático, teatral y crítico.* Ottawa: Girol, 1993.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.* Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Rivera, Jorge. "Historias paralelas". *La historia del tango; sus orígenes.* Buenos Aires: Corregidor, 1976: 12-53.

Savigliano, Marta. "Political Economy of Passion: Tango, Exoticism and Decolonization." Diss. U of HI, 1991.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

La narrativa cubana de la revolución: el Quinquenio Gris y sus consecuencias

La entrevista que reproducimos a continuación se efectuó en el mes de junio de 1994 en La Habana. Juan Nicolás Padrón nació en la Provincia de Pinar del Rio en 1950. Ha publicado los libros de poesía *Tergiversaciones* (1985), *Desnudo en el camino* (1988) y *Peregrinaciones* (1991) así como artículos y críticas literarias en diferentes revistas cubanas. Su producción poética refleja la firme voluntad conceptual de expresión directa del poeta acentuada por el tratamiento de los temas de la historia contemporánea. Desde hace varios años ejerce el cargo de Director de la Editorial Letras Cubanas. También participó, lamentablemente casi al final de la conversación, su esposa Silvana, quien se desempeña como Editora de Música en la misma casa editorial.

PREGUNTA. Para empezar, estoy muy interesado en que me hables de la revista estudiantil *Albur* que entiendo es un buen ejemplo de la innovación contemporánea en la cultura cubana y lo cual nos ayudará a poner en contexto lo sucedido en décadas anteriores.

JUAN NICOLAS PADRON. Sí tienes razón. La revista *Albur* estaba dirigida por el equipo de Iván González Cruz. Esta revista tiene la característica de que los estudiantes del ISA (Instituto Superior de Arte, que pertenece al Ministerio de Cultura) publicaron un material en mimeografiado para distribuir entre amigos, colegas, amigos del ISA, es decir, tenía una distribución atípica completamente. Inclusive, en esta revista se ponían de

manifiesto las inquietudes de diseño que ellos tenían. A mi juicio lo más impresionante de *Albur* es que rescató lo que hacía falta decirse en una época, era lo contrario de "el otro", por decirlo de alguna manera. Tú sabes que generalmente uno tiene una imagen de una persona; por ejemplo, uno tiene una imagen de Fernando Ortiz o uno tiene una imagen de Fina García Marruz, bueno *Albur* lo que trataba de probar era lo contrario, que esa imagen que tú tienes de esa gente no es veraz. Es decir, ellos te presentan una visión más allá de la imagen simplificada, esquemática, dogmática que tú tienes, de la que la propaganda ha construido.

Entonces esto es muy interesante porque te ayuda a refrescar y a profundizar en las verdaderas raíces de la cultura, y eso lo hizo *Albur*, lo que para mí es el principal logro de la revista. Es una revista voluminosa, no vayas a pensar que te estoy hablando de un folletico, no, te estoy hablando de una publicación de más de doscientas páginas, casi trescientas y en mimeógrafo. *Albur* sacó textos inéditos... bueno déjame decirte algo. Nosotros, en la editorial, acabamos de lanzar un libro que se llama *Fascinación de la memoria* que son textos inéditos de José Lezama Lima que salieron de la revista, ¿Tú sabes por qué? Esos textos Lezama los hizo con un grupo de personas reducido, más bien, no eran textos, eran conferencias, eran cosas habladas, eran cosas como esta, tú y yo hablando con un grupo de gente en la Biblioteca Nacional y da la casualidad que uno de los presentes tenía una grabadora y las grabó. Los muchachos de *Albur* las consiguieron, las reprodujeron y las publicaron.

Nosotros además de las grabaciones recopilamos algunas cartas que han aparecido y se armó un libro de más de seiscientas páginas de cosas inéditas de Lezama y todo fue a partir de *Albur*. Esto te lo digo para que tú te des cuenta de la magnitud de la revista. Es una revista que todavía está dando mucha sorpresa. Para darte otro ejemplo, ahora sacaron textos de Enrique José Varona, un hombre que ha sido tan polémico

en la cultura cubana. Entonces, a mí me parece que la revista ayuda a comprender mejor la cultura cubana y estamos hablando de una revista que no tiene circulación masiva. Tú le preguntas a mucha gente en Cuba y no la conoce, no la puede conocer porque son cien, doscientos ejemplares. ¿Cómo pueden conocer una revista de doscientos ejemplares? Tienen que ser amigos de la gente involucrada. ¿Te das cuenta? Yo estoy seguro que poca gente aquí puede hablar de *Albur* y quien quita que dentro del siglo que viene *Albur* llegue a ser un fenómeno de redescubrimiento de algunas zonas.

Ahora en el ISA inauguraron otra revista, porque el problema es que son estudiantes y cuando terminan su ciclo también así la revista. La nueva se llama *Credus*, que vamos a ver que pasa con ella. Por cierto yo ésa sí que no la he visto, creo que ya han sacado dos o tres números, pero no me he podido empatar con la revista.

P. Tú dices que uno de los propósitos de *Albur* era dar otro punto de vista acerca de ciertas personalidades de la cultura cubana.

JNP. No solamente daba el punto de vista de ciertas personalidades, sino de tendencias, de movimientos. Incluso, yo diría que es la respuesta no oficial, no oficiosa, no propagandística, no programática, es decir, es el NO. Son muchachos jóvenes, artistas con muchas inquietudes, que profundizaron y debatieron visiones establecidas de ciertas personas o tendencias. Rebuscaron y dieron a conocer otras perspectivas. Son transgresores como tú dices. Aparte de eso publicaron algunos textos nuevos que introducía la revista, algunos poemas, incluso, como te mencioné, algunas cosas inéditas de personalidades, de Cintio, de Fina, en parte porque estaban muy vinculados a *Orígenes*. Ellos son un poco sucesores de esa filosofía, pero claro, con un sentido mucho más moderno, más nuevo.

P. Entonces *Albur* es clandestina en el sentido que no tiene una divulgación masiva, que no tiene un organismo oficial detrás de ella.

JNP. Sí tiene un organismo oficial que es el ISA. Clandestina en qué sentido, clandestina no en el sentido de que se le persiga. Oye, aquí para prohibirle a alguien que no haga una cosa no es fácil. No se lo puede prohibir ni Fidel. Nadie. Aquí la gente hace lo que le da la gana, eso es así. Aquí, incluso, cuesta trabajo de que alguien ponga orden, es todo lo contrario, es justamente lo contrario. Clandestinamente circulaba y era prácticamente la revista del ISA, la única que tenía y el ISA es una institución del Estado, del gobierno. Ahora, ¿qué pasa? De la revista nadie se ha ocupado, se ocuparon los muchachos. ¿Salía? Perfecto. Salían cien ejemplares, doscientos a lo máximo, porque no tenían más papel, no por otra cosa. A lo mejor si hubieran tenido mucho papel, lo mismo que te digo una cosa te digo la otra, y hubiera sido oficializada y toda esa historia, a lo mejor no hubieran florecido, se hubieran metido los burócratas, los censores. Entonces la clandestinidad de la revista está dada en que no estaba entre los circuitos típicos, normales, oficiales, que tiene el gobierno, el Estado, para hacer circular una publicación, porque no tenía papel, ni imprenta, ni autorización ni nada.

P. Háblame un poco de *Fascinación de la memoria,* obra muy al día ahora que la próxima semana se celebrarán los 50 años de la aparición de *Orígenes.*

JNP. Son textos inéditos de Lezama Lima. Es un libro importantísimo porque ayuda a conocer a Lezama tal y como es, el Lezama que conocía la gente que iba a su casa, los amigos, que es la visión que se ha tratado de dar a conocer a través de algunos libros como *Cercanía de Lezama Lima* (1986) de Carlos Espinosa. También tú sabes que las cartas entre él y Rodríguez Feo,

cuando éste estaba en Nueva York, son prácticamente la historia de su relación profesional con la revista y su relación personal con Rodríguez Feo. También tú sabes que las cartas de Rodríguez Feo dan la relación que él tenía con todos aquellos escritores con quien él compartía en los Estados Unidos y en otros lugares. Pero en *Fascinación de la memoria* se revela, yo creo, no solamente el carácter profesional, sino que también la dimensión cultural de Lezama se pone de manifiesto una vez más. No sólo es conocedor de la cultura cubana sino de la cultura universal. Lezama era un monstruo de conocimiento. Lezama vivió para conocer. La admiración que la gente le tiene a Lezama, yo creo, es parte de eso y lo más remarcable es que no salió de Trocadero.

Mira yo tengo una anécdota, la única que puedo contar, la que siempre cuento. Yo conocí a Lezama una sola vez, lo vi una sola vez, precisamente allí donde tú estás investigando, en el Instituto de Literatura y Lingüística. Lo conocí en el momento en que él se iba. Habíamos estado en la biblioteca al mismo tiempo, cada uno por su lado. Cuando yo abandonaba el instituto, él también salía y un amigo mutuo me presentó a Lezama. Yo no sabía que era él. Yo me había leído a *Paradiso* (1966), la cual es para mí una de las novelas del Boom que más me impresionó. Cuando me dijo que era Lezama me quedé un poco mudo, pero el amigo mío le dijo, "Bueno profe—porque él le decía profe—¿va a coger la veintisiete?" Esa era una de las guaguas que había en La Habana en aquella época (sesenta y pico), las habían traído a Cuba después de la Segunda Guerra Mundial. Eran unas guaguas que se estaban cayendo a pedazos, estaban soltando trozos donde quiera, les salía una humareda imposible, eran guaguas chiquitas, muy calurosas, era una cosa monstruosa. Entonces, el amigo, un poco para picarle la lengua, para que Lezama hablara, porque él tenía un verbo muy encendido, le hizo la pregunta. Lezama lo miró fijamente y le dijo "Párbulo, desde mi génesis hasta mi ogénesis jamás tomé ni tomaré tal

artefacto luciferino". Así mismo se lo dijo. Figúrate, yo me quedé sorprendido porque ese verbo, de pronto así, en una conversación tan cotidiana, eso es algo maravilloso, y esa fue la única vez que yo lo vi.

P. En *Las palabras perdidas* (1992) Jesús Díaz da una visión muy humana de Lezama Lima....

JNP. Muy humana no. ¿Tú tienes el número 16 de *Letras cubanas*? Ese número estaba dedicado a Lezama, lo vamos a volver a vender el lunes, y quiero decirlo aquí para que se sepa, porque alguien dijo que nosotros habíamos quemado ese número, alguien en Miami lo dijo. No, la revista dieciseis se está vendiendo en La Habana todavía. Allí se revelan algunas cosas, aparecen algunas personalidades, algunos escritores, que después tuvieron su camino, Raúl Rivero, Lourdes Rensoli, María Elena Cruz Varela. En este número hay un testimonio de Leonardo Acosta ("Retrato de Lezama o apuntes para un anecdotario"), escritor que es familia de Agustín Acosta el poeta, y quien a su vez tenía relación con Carpentier, con Lezama. Leonardo Acosta es un archivo viviente para recibir información de primera mano e inédita. Nosotros en aquella época le pedimos a Leonardo que escribiera algo sobre Lezama, porque él conoce anécdotas, de la personalidad, íntima, personal. Si te lees el trabajito que aparece en la 16, allí tú vas a conocer a Lezama. Si tú conoces ese trabajo y conoces *Fascinación de la memoria* ya completas la visión de Lezama que se ha publicado y reproducido en todo el mundo.

P. Aquí me viene a la mente un libro del escritor cubano René Vázquez Díaz , quien está residenciado en Suecia, titulado *La era imaginaria* (1987), título tomado del ensayo de Lezama, "La cantidad hechizada", donde el poeta desarrolla sus teorías sobre las eras imaginarias....

JNP. Efectivamente, allí Lezama describe cómo es el proceso de la cultura, la cantidad de eras que hay. Realmente es asombrosa la capacidad de síntesis. A mí me recordó a Borges, porque Lezama es un Borges, en ese sentido. Fíjate que Lezama decía, cuando se le hablaba de Borges, "el viejo del Sur", él nunca le dijo Borges. Eran dos monstruos que no podían encontrarse. Algo así tan apartado de él. ¿Te das cuenta? A mí me recordó a Borges por la capacidad de síntesis, nadie se atreve a hacer eso. ¿Quién se atreve, como Borges por ejemplo, a decir cuántos tipos de metáfora han habido en todos los tiempos? Una conferencia sobre la metáfora, que te digan que las metáforas que el hombre ha concebido son seis o siete, figúrate tú. Entonces Lezama era de los que se atrevía a hacer eso. "Las eras imaginarias" es eso. Es una reflexión acerca de cuáles son las etapas de la historia poética del hombre. ¿Tú sabes lo que significa eso?

P. Vamos a hablar de otras cosas. Como tú sabes lo que más me interesa a mí es la literatura cubana más reciente, en parte porque es la más transgresora. Pienso que podríamos dividirla en dos períodos generales muy extensos: del 76 al 89 y del 89 en adelante. Del 71 al 76 no me interesa tanto ya que fue el ciclo más estalinista en todos los sectores cubanos, lo cual impedía la publicación contestataria.

JNP. Aunque yo te voy a decir una cosa que es una discusión permanente con el narrador y crítico Francisco López Sacha, porque las cosas no hay que verlas tan a partirse. Se ha hablado del Quinquenio de Oro y del Quinquenio Gris en el cuento cubano. En el primero, entre el 66 al 70, se ha mencionado a los clásicos: Jesús Díaz con *Los años duros* (1966), Norberto Fuentes con *Condenados de condado* (1968), Eduardo Heras con *Los pasos en la hierba* (1970) y Hugo Chinea con *Escambray 60* (1970). Ahora yo quisiera recordar

también que en medio del Quinquenio de Oro, y esto lo digo por primera vez, hay tres libros importantes también. Uno es de José Antonio Benítez Rojo *Tute de reyes* (1967, (donde está "Las estatuas sepultadas"). Quisiera recordar que hay también un libro de Julio Travieso que a lo mejor tú no lo conoces, que se llama *Los corderos beben vino* (1970) y quisiera recordar también que hay un libro de Sergio Chaple que también es un excelente libro que se llama *Ud. sí puede tener un Buick* (1969). Lo que te estoy haciendo es ampliando, reafirmando, el criterio de que efectivamente ese fue un Quinquenio de Oro. Pero yo quisiera decirte también que—ahora me voy a poner en la posición de *Albur*—te voy a tratar de demostrar que el Quinquenio Gris, efectivamente fue gris, también posee obras muy logradas. Entiéndeme bien, no estoy haciendo apologías, todo eso es verdad, yo no lo estoy negando, yo quisiera que se hiciera constar que fue gris y que era la mala hora; sobretodo por las tesis del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), sobretodo porque los nuevos escritores comenzaron a ser un poco... se cortaron, se les mutilaron prácticamente sus alas para crear. Así fue. Vamos a decirlo tajante y claramente. Ahora, ¿qué pasa? Que tú no puedes evaluar un período y decir que es gris solamente por la gente, que efectivamente eran los más jóvenes, los más nuevos en aquella época que publicó o no pudo. Bueno, ¿y los otros? ¿Qué pasó en el período? Vamos a hacer un análisis sincrónico. Sería injurioso decir que nada más pasó eso que hablábamos. Aquí es donde yo quisiera profundizar, porque no quiero que le tires a la primera bola. En el Quinquenio Gris, Onelio Jorge Cardoso siguió escribiendo cuentos de primera línea, entre ellos *El hilo y la cuerda* (1974). Son cuentos de primera que ahora tú los lees y son buenos cuentos. Eliseo Muñoz escribió *Noticias de la quimera* en el año 75 en medio del Quinquenio Gris y Dora Alonso escribió *Once caballos* en el 70. Pero además también en ese quinquenio se produjeron algunos libros como *Los testigos* de Joel James Figarola del año 73 y del año 75 tenemos el librito de cuentos

Los lagartos no comen queso de Gustavo Erugen, que es una joyita de libro. Yo lo quiero volver a editar ahora porque es una obra que inclusive revitaliza el humor. Hay un autor, a quien mucha gente no le gusta, que ha escrito muchísimo que se llama Noel Navarro, que ganó dos premios en España. En aquella época hizo un buen libro de cuento que se llama *La huella del pulgar* del año 72. Todos los libros que te he mencionado son del Quinquenio Gris. No quiere decir que yo esté negando lo que te dije al principio, sigo pensando que el quinquenio sigue siendo gris. Si yo tuviera aquí a Ambrosio Fornet estuviera brincando en la silla. López Sacha también argumentaría que todos esos cuentos... todo eso es verdad, yo no estoy justificando que el quinquenio no fuera gris, lo que estoy es diciendo que también hay que evaluar dentro de ese quinquenio algunas obras de autores a quienes no les interesaba para nada el tema tuyo, que es el tema de lo polémico. Son escritores que escriben y que escribieron bien y tú no lo puedes desconocer. Estoy hablando del cuento. Si vamos a hablar de la novela vamos a hablar de otra cosa. De Carpentier se publicó lo mejor de él. Además, en medio del Quinquenio Gris en la novela yo te pudiera decir, por ejemplo, que a partir del 71 hubo un impase que no se puede negar. Pero *El recurso del método* es del 74, *Concierto Barroco* es del 75, *El pan dormido*, que es la mejor obra de José Soler Puig, es del 75. Yo no quería meterme en la novela porque los Quinquenios Gris y de Oro están referidos al cuento y no a la novela.

P. Pasemos a la tercera etapa del 76 al 79 donde indudablemente hay un cambio iniciado por la creación del Ministerio de Cultura y un proceso de descentralización.

JNP. Yo quisiera que tú apuntaras con exactitud lo que te voy a decir, porque sobre este tema alguna gente dice una cosa y otra dice otra cosa. Yo

sinceramente trato de ser lo más objetivo con respecto a esta generación. Por eso te digo que he llevado las cosas a nivel de caracterizar un poco la situación histórica del 76 al 89 para tener una idea del clima. A partir del 76 es verdad que hubo un mayor compromiso con la Unión Soviética pero también hubo un aumento del nivel de vida y hubo un aumento del bienestar social y del nivel de la población, que se expresaba en el índice de crecimiento. Te estoy hablando del 76, de todos los índices positivos: educación, salud, deporte, cultura, recreación, empleo, ingreso per capita, seguridad social, pero incluso, también standard de vida y de alimentación. No es ésta una de las cosas que se dicen hoy en día, pero también hubo un incremento. Aquí se compraba de todo en los años 76, 77, 78, 79, 80, 81, aunque en esa época aquí sí había problemas de alimentación, porque los ha habido siempre. Nunca lo hemos podido resolver, pero tampoco era tan grave la cosa y se veían salir productos nuevos....

P. Esos eran los años del mercado paralelo....

JNP. El mercado paralelo, claro que es de esos años que te estoy hablando, de los años 76 hasta el 85. Sí, más o menos. Ahora, hay que caracterizar también de estos años que hubo dos épocas de tensión y distensión entre la política de Estados Unidos y Cuba. Por ejemplo, yo puedo decir que del 76 al 80, en el período Carter, hubo un período de apertura. Ahí se abrió la Oficina de Intereses en ambos países y por ponerte otro ejemplo te recuerdo que se aprobaron los viajes de la comunidad cubana de Estados Unidos los cuales culminaron con todo aquello del año 80. Pero a partir del año 80 hubo un recrudecimiento de esa política. Hubo un arreciamiento a partir del período Reagan-Bush. Este segundo período está influido por el aumento gradual del bloqueo. Todo esto comenzó en el año 80, el viraje quiero decir, cuando los sucesos de la embajada de Perú terminan en el éxodo de Mariel.

Incluso yo te digo más, hay gente que en el período éste se consideran herederos o hijos de la generación del Mariel. Así lo dicen, "si hay marielitos allá en Miami, aquí hay personas lastradas, marcadas, con secuelas de los procesos de Mariel". O sea, ¿qué pasó? Que la gente aquí se creyó todo lo que le dijeron, todo, entre ellas las cosas más atrasadas por decirlo así. Aquí se le dijo a la gente que a los negros se les echaba los perros en los Estados Unidos y eso era cierto de los años treinta, cuarenta, quizás hasta de los sesenta, pero ya en los años ochenta eso era absurdo. Todo eso fue un proceso de desmitificación que tiró por tierra la imagen del otro. ¿Te das cuenta? Eso llevó a muchos descubrimientos. Ahora, durante ese período hay que decir que también hubo cosas positivas. Por eso es que yo quiero balancear ambos aspectos para que tú veas el período como es, no como te lo dice alguna gente o te lo dice otra. Hay un mayor reconocimiento de las instituciones de la cultura, de la ciencia. Hay una mayor atención a esas cosas, quizás por los procesos traumáticos de la década del 70. No estoy estableciendo las causas. De hecho hubo mayor atención a los patrimonios, monumentos, se instituyó toda una serie de leyes y se estableció una política cultural que es por lo que yo te digo a ti que el Ministerio de Cultura tuvo su valor positivo cuando se instauró porque creó un clima de confianza entre creadores y dirigentes. Hubo unas reuniones que yo recuerdo eran positivas. La gente se sintió confiada de que no iba a ser perseguida a partir de lo que escribieran. Así fue, no hay que desconocer eso. Porque lo que yo te dije a ti hace un año[1] que se te quedó grabado en la mente. A mí me parece que el gobierno, el partido y todas las instituciones que podían hacerlo, se dieron cuenta que había una delimitación lúcida entre estética y política: la política es una cosa y la estética es otra. A mí me parece que algunos dirigentes—fíjate que no te digo todos—del gobierno y el partido se dieron cuenta de que eso era así, y lo aventaron, lo estipularon, lo corearon.

P. ¿Después del 76 no se persiguió a ningún escritor?

JNP. Bueno, yo no te puedo decir que sí o que no, porque a lo mejor si te digo que sí o te digo que no... Yo no puedo decirte eso porque a lo mejor puede ser que se haya dado. Ahora, yo no sentí desde mi posición, desde lo que yo pude ver, de que hubo persecución después del 76. Lo que hubo fue conciliación, lo que hubo fue apertura, lo que hubo fue comprensión de los casos de persecución que ya habían sido experimentados. A lo mejor tú me dices a mí un caso ahora y yo no te lo sé....

P. Bueno yo estoy pensando en Reinaldo Arenas.

JNP. No. El caso de Reinaldo Arenas es un poco diferente a esto que estamos hablando. La persecución de él no es oficial. Mira, Reinaldo Arenas era un individuo que caía mal allá y aquí por una cosa muy sencilla, porque en medio de una sociedad machista como la nuestra, como lo son todas las sociedades latinoamericanas, un individuo que se ponía un pantalón de flores, unas sandalias y pregonaba su homosexualismo era un individuo chocante, aquí, en el Vaticano, en Estados Unidos. Entonces justamente si aparte de tú ser un homosexual declarado, tú también eres un hombre que pregonas tu desafecto total, figúrate tú, ya te buscas un problema. Pero ese era un caso que yo no diría que fue típico. Pueden haber casos como el de Reinaldo Arenas. Yo no sé ni en qué año se fue Reinaldo Arenas.

P. Se fue en el Mariel, en el 80.

JNP. Se fue cuando el Mariel. En el Mariel se fue huyendo gente de todo tipo, pero yo te estoy marcando una ruptura en el 80. Además él fue un individuo mal visto, por decírtelo de alguna manera, desde cuando vivía en

Holguín. Fue un hombre que tuvo ese estigma, complejo de persecución, que es lo que yo le llamo. El complejo de persecución de Reinaldo Arenas lo siguió en los Estados Unidos, incluso en su testamento, murió de SIDA y le echó la culpa del SIDA a Castro. Tenía un complejo de persecución hasta en su testamento. A lo mejor Castro ni sabía quién era Reinaldo Arenas, para que tú estés claro. Esos casos pasan también. Posiblemente Fidel no sepa ni quién es Reinaldo Arenas para que tú tengas idea y él se sentía un perseguido de Castro, porque esas cosas son así como te estoy diciendo. Pero además, pone ese complejo de culpabilidad contra el régimen y el régimen no tiene nada que ver con el SIDA. El SIDA es una enfermedad que le pasa a cualquiera, bueno a cualquiera que está en esas actividades o en otras, ya se ve que a cualquiera le puede pasar, cualquiera que tiene promiscuidad, te das cuenta. Entonces figúrate tú, yo creo que es un complejo de persecución no de culpabilidad, que tiene Reinaldo Arenas y tiene mucha gente, no sólo Reinaldo Arenas. Hay mucha gente que tienen justificado o gratuito el complejo de persecución. Justificado porque hay veces que los han perseguido, a veces no los siguen persiguiendo y ellos se creen perseguidos. Gratuitos porque nunca los persiguieron y se creen perseguidos, algunas veces porque les conviene, porque da una buena imagen, es algo más complejo.

SILVANA PADRON. Porque a veces las reivindicaciones de los perseguidos fueron tan pomposas que convenía ser uno de ellos.

JNP. Las persecución de Norberto Fuentes, por ejemplo, le ha salido muy cara a este país. Yo te puedo decir un detalle para que tú tengas idea de la persecución de Norberto Fuentes cómo fue. Efectivamente Norberto Fuentes tomó a la persona de Tomás Ceviche y lo convirtió en un personaje, porque en los cuentos de *Condenados de condado* (1968) cuando tú lo lees, te das

cuenta que hay individuos allí de la realidad. Bunder Pacheco es como Tomás Ceviche y a pesar de que yo ahora leo a *Condenados de condado* y me doy cuenta de que no tuvo ninguna actitud irrespetuosa hacia Bunder Pacheco, porque en ningún momento fue irrespetuoso, Tomás Ceviche se sintió ofendido.

P. ¿Quién es Tomás Ceviche?

JNP. Tomás Ceviche es el general que estuvo al frente de la lucha contra bandidos en las montañas del Escambray. Como Norberto Fuentes participó en eso, él, en los cuentos *Condenados de condado*, se está refiriendo a un general que él le llama "Bunder Pacheco", aunque en aquella época era Comandante todavía, y cuando tú te lees esos cuentos, son cuentos muy bien escritos pero que además Bunder Pacheco es un hombre que sale bien de todo eso. Pero como el héroe no es un hombre de una sola pieza, como toda la gente tiene una debilidad, entonces Tomás Ceviche se sintió ofendido porque él también tuvo debilidades. ¿Me estás entendiendo? A partir de allí empezó su problema. Después cuando pasó el tiempo, como diría Martí, y pasó un águila sobre el mar, Tomás Ceviche se dio cuenta que efectivamente eso no era tampoco tan insultoso y reivindicó a Norberto Fuentes. Hubo un pacto, una alianza. Norberto Fuentes tuvo una alianza con los generales. Hicieron un edificio lujosísimo para generales allí en Nuevo Vedado y dentro de ese edificio vivía Norberto Fuentes, lo trajeron a vivir con los generales. Unos años después, en ocasión de publicar *Hemingway en Cuba* (1984, con un prólogo de García Márquez), que fue el libro que escribió un poco después del Quinquenio Gris, le hicieron un lanzamiento, una presentación de ese libro auspiciada por los generales y por el Partido. Y hay que decir que fue por el Partido fundamentalmente porque cuando aquello estaba Antonio Pérez Herrero en el Partido que era muy amigo de todos esos

generales al igual que Norberto Fuentes. Los generales quisieron saldar todas las cosas con Norberto Fuentes y prácticamente cogieron al Floridita, un restaurante lujosísimo en La Habana, y dieron carta abierta para hacer la presentación de ese libro. La gente podía entrar y pedir lo que quisiera: langosta, chocolate, termidor, whisky, escocés, lo que tú quisieras. Hubo gente que se sentó en la barra y empezó a pedir hasta que se emborrachó. Eso costó como treinta y tres mil pesos, una cosa de esas, una barbaridad. Esa fue la reivindicación de Norberto Fuentes. El tenía los autos lujosos, tenía todas las cosas que aquí nadie puede tener. Entonces aquí hubo gente que vivió de la reivindicación. Eso hay que decirlo, porque ahora Norberto Fuentes está en baja. Quiso irse del país en un momento difícil y lo cogieron en una lancha. Estuvo preso.

SP. La baja de Norberto Fuentes empezó con la caída del general del MININT, Tony de la Guardia.

JNP. Sí, con Tony de la Guardia y toda esa gente, para que tú conozcas bien todas las historia, porque aquí hubo gente y hay gente que no voy a decir los nombres, que está haciendo negocios de la reivindicación, aquí y en los Estados Unidos. Hay gente que le convino ser un perseguido de Castro porque eso le dio imagen, le dio publicidad y están viajando el mundo a costa de eso. Entonces hubo de todo, es decir, quisiera decirte las cosas también que no se han divulgado mucho, porque yo te pudiera decir que en la época del 76 se abrió un período de tolerancia, se abrió de verdad, se dijeron cosas, se escribieron cosas. Allí están los libros que no se habían publicado antes, se hizo un período crítico. Pero junto a eso yo también te puedo decir lo otro, hubo un crecimiento de la colaboración militar y hubo un alianza militar con la Unión Soviética, militar-civil, hubo una mayor alianza en todos los sentidos. Yo diría que eso fue hasta abril del 85 en que

la Unión Soviética planteó la Perestroika. Entonces las alianzas empezaron a fortalecerse no con la Unión Soviética, sino con el Sur, los países del Tercer Mundo, con América Latina. Pero en medio de ese clima, efectivamente, se revitalizan los autores, yo quiero decir esto porque es importante también. Se revitalizan los autores, algunos que nunca habían sido promovidos anteriormente, comienzan a ser promovidos. Yo te voy a poner algunos ejemplos. Carinda Oliver Labra era una poetisa de los años 50 que después del período revolucionario había sido un poco apartada, nadie le había hecho caso porque la consideraban una poesía neoromántica, decadente. Poetisa matancera que la quieren mucho en Miami porque ha ido mucho allá, porque tiene los padres, ella va todos los años a Miami. Carinda tiene el Premio 26 de julio que es el premio de la FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias).

SP. El problema de Carinda no fue por razones políticas sino por razones estéticas, porque era una poesía neoromántica, melodramática, con un elemento erótico y eso se rechazó.

JNP. Era poesía erótica muy fuerte. Entonces eso se rechazó. Pero yo te puedo hablar por ejemplo de Pablo Armando Fernández que era amigo, todavía lo es, de Heberto Padilla y quizás también por esa razón se apartó. Pablo está allí y empezó a publicar en esa época. Yo fui el editor de Pablo, el primer libro de Pablo *Campo de amor y batalla*, que fue Premio de la Crítica en 1984.

SP. El problema de Pablo Armando es que estuvo dentro de la gente de la autocrítica de la UNEAC.

JNP. El fue uno de los que se autocriticó cuando el Caso Padilla.

SP. Pablo Armando, César Leante, toda esa gente fueron acusados por Padilla y ellos se pararon y se autocriticaron, al igual que Padilla.

P. Pero no me vayas a decir que fue voluntariamente, siempre se ha sabido que la Seguridad del Estado estaba detrás de toda esa farza.

JNP. No, tienes razón, eso fue mediante un proceso estrictamente stalinista. Fue un proceso típicamente stalinista del trópico, policíaco. Pero yo te voy a decir una cosa, que a lo mejor eso no es así pero a Juan Nicolás Padrón para hacerle decir una cosa que no piensa tienen que matarme, esa es la palabra. Yo te lo voy a decir porque te hablo como yo pienso, tienen que venir todos los ejércitos del mundo y picarlo en pedacitos que el más chiquito sea de un centímetro.

P. Sí pero eso lo dices tú Padrón, ahora, distanciado de la época, de las circumstancias, de los acontecimientos.

JNP. Eso es verdad también. Hay gente que el miedo los lleva a cosas tremendas y el primer responsable allí fue Padilla, porque las cosas que dijo Padilla allí fueron asquerosas. Culpó hasta la mujer: "te acuerdas Belkis como nosotros...", esas son cosas asquerosas. Tú crees que yo me puedo poner a culpar a mi mujer "te acuerdas Silvana como yo dije en aquella grabación con Pepe, en aquella casa, allí cometí tremendo error". Es como si yo dijera eso, es un tipo despreciable. ¿Tú te das cuenta de lo que te estoy diciendo? O sea, a partir de allí todo el mundo se partió y entre ellos estaba...

P. Si mal no recuerdo Norberto Fuentes fue el único de ese grupo que no se "autocriticó".

JNP. Menos Norberto Fuentes. Nombré a Norberto Fuentes en una época, ahora voy a decir que él tuvo una posición de hombre en esa época, porque Norberto Fuentes no dijo casi nada, se fue y después regresó y dijo: "no, yo no me arrepiento de nada, sigo siendo el mismo que soy y efectivamente dije estas cosas porque las pensaba y son mis amigos". Esa actitud era la que quisiera mantener yo, si hubiera estado en un proceso como ese, era la actitud que tuvo un Norberto Fuentes en esa época, pero no la tuvo ni Pablo Armando Fernández, ni César Leante, por muy amigos míos que sean ahora, porque toda esa gente son amigos míos ahora. Esa espinita, que no te la dice López Sacha ni te la dice nadie, yo te la estoy diciendo aquí, esa espinita la tiene todo el mundo grabada contra esa generación. Ellos no fueron como nosotros podíamos haber sido, porque si a nosotros nos pasa una cosa como esa ahora... a Sacha tienen que matarlo para eso, no soy yo sólo, no creas tú que es Padrón, a la generación de mi edad a todos los puedes matar, para que tú sepas, incluyendo a Abel Prieto (narrador y actual presidende de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

P. La época fue muy diferente. No es lo mismo el 68, 69, 70 que el 94. En el 70 te caía el pueblo encima, te repudiaba, en el 94 te aplaude. Yo creo que la época histórica es muy diferente.

JNP. Eso que tú estás diciendo también es verdad. Pero yo creo que la generación de nosotros se formó diciendo la verdad aunque le pase lo que le pase. Pero no en el 94, tú lo estás poniendo en el 94 porque estamos en el 94, pero yo estoy pensando así desde hace muchos años, yo creo que yo me formé en un espíritu en que yo tengo que decir la verdad aunque me cueste la vida, como el Quijote. Los consejos que el Quijote le daba a Sancho, "mantenedor de la verdad aunque le cueste la vida" así mismo soy yo, me fui formando en ese espíritu, no en el 94, yo soy así desde hace muchos años.

P. ¿Cuándo resurgió Antón Arrufat?

JNP. Antón es un caso político que resurgió también es esta época. Efectivamente, después del problema de *Los siete contra Tebas* (1968). Antón, César, Manuel Díaz Martínez, que por cierto ahora está en España, y aquí por la prensa hasta apareció un artículo un poco feo de su ida para España, tuvieron diversos problemas. Otros autores también por diversas causas. Pero el caso más notable es el de Dulce María Loynaz. Dulce María no escribía, incluso, desde antes del 59. Justamente es simbólico, ya hablamos de ella en anterior ocasión, que comenzó a publicar en este período. Por cierto yo fui el editor de Dulce María Loynaz cuando escribió el libro, o sea, que yo participé en este caso de revitalizar otra vez ese tipo de mecanismos que ella no quería. Entonces se empezaron a publicar todos esos libros y otros más y yo creo que en eso tuvo mucho que ver el papel de la Editorial, la intención del gobierno, te lo digo con toda franqueza. Ahora bien, justamente en esta etapa, por lo menos en la poesía, se comenzaron a desencadenar procesos donde se ponían de relieve algunos problemas de la sociedad. Yo diría que fue la primera vez que la generación de los ochenta puso algunas cuestiones en la mesa. La otra vez te hablé de Raúl Hernández Novás, Aramís Quintero, José Pérez Olivares, Norberto Colina, Reina María Rodríguez, Víctor Rodríguez Núñez, Marilyn Bobes, Angel Escobar y León de la Hoz. Pero también en la novela hubo de todo, desde *Oppiano Licario* (1977) de Lezama hasta una novela importante de Benítez Rojo como es *El mar de las lentejas* del 79, que yo no sé por qué a Benítez Rojo no se le nombra mucho porque para mí él es un narrador importante; a Carpentier o a Lisandro Otero con *General a caballo* (1980) o *Temporada de ángeles* (1983) y por primera vez empiezan a aparecer incluso autores que nunca habían escrito o no se habían aproximado nunca a la novela como por ejemplo, Cintio Vitier quien nunca había escrito una novela y se embulló en esta etapa a

hacer novela. Allí está *De peña pobre* (1979), *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984) y *Rajando la leña está* (1986). Es el mismo caso de Jesús Díaz, él había escrito cuento pero no novela, se apareció con una novela que fue muy importante en la década como es *Las iniciales de la tierra* (1987) que es la biografía política de un hombre en que se desarrolla toda una serie de cosas que realmente antes no se habían dicho nunca. También pienso yo que comienza una nueva etapa para los novelistas y los narradores. Hablábamos en anterior ocasión de *Comandante veneno* (1979) de Manuel Pereira y hablábamos de un *Un rey en el jardín* (1983) de Senel Paz, pero también te quiero señalar que habían otras novelas. Alejandro Querejeta Barceló de Holguín publicó *Los términos de la tierra* (1985) que es bueno tenerla en cuenta, Rolando Pérez Betancourt llevó a la novela una obra interesante en aquella época del año 86 que se llama *Mujer que regresa* que por primera vez se aborda el tema este de las relaciones de los emigrados. Jorge Luis Hernández propuso una novela, que ganó el Premio de la Crítica en aquella época, que se llama *Un tema para el Griego* (1987), el Griego es un hombre que le llaman así, no tiene nada que ver con Grecia, pero está muy circunscrita a la realidad nacional. Creo que no se destacaron algunas novelas como *Buscavidas* (1985) de Luis Felipe Bernaza, que es cineasta, pero que hizo un ciclo de novelas que se llaman *Buscavidas* y la otra *Buscaguerra* (1988) que retrata la suciedad en la vida, la sociedad de adentro, cubana. Allí hay que incluir también obras como *Balada del barrio* del año 84 de Bernardo Márquez Ravelo que aunque es muy local, algunos podrían decirlo para estar en la onda de *Un rey en el jardín* (1983) pero en la urbe, en la sociedad urbana, es una novela que me parece que también es importante. Pero también hay otra cosa, autores como Raúl Luis que es un poeta, empezó a escribir una cosa que no se sabe que rayo es, no se sabe si es poesía, si es testimonio, si es ensayo y yo diría que es la primera obra de carácter, que ahora le llaman posmoderno. Presenta una ruptura en todo los sentidos porque es un buen canto de

fabulación a la sociedad cubana de principios de siglo, la obra se llama *El cazador* del año 85 que tiene sus claves, hay que leerla con cuidado, referidas al presente. Durante esa época yo diría que empezaron a desarrollarse, por ejemplo, las novelas policiacas que tuvo una época dorada pero después tuvo una época de pésimo gusto que a lo mejor por eso es que no se ha destacado, es decir que lo que queda al final descalifica lo del comienzo. Pero hay que decir que Daniel Chavarría es un gran escritor de novela policial al estilo de John Le Carré. *Joy: novela cubana de contraespionaje* del año 78, con un apareamiento que él hizo con Justo Vasco escribieron juntos varias novelas, entre ellas *Primero muerto* del año 86 y *Completo Camaguey* del 83 que también tuvieron una aceptación, creo que están bien escritas. Pérez Alberro escribió *En el tiempo de ceremonia* y Luis Rogelio Nogueras (Wichy) escribió dos buenas novelas policiales *Nosotros los sobrevivientes* (1981) y *Y si muero mañana* (1980) que son novelas bien escritas. Aunque ésta última es una novela que nosotros la llamamos aquí novela policiaca pero en realidad es novela de espionaje, de espionaje de los organismos de la Seguridad.

Yo creo que en el período este, los escritores cubanos desarrollaron el género de ciencia ficción a través de dos autores fundamentales. Agustín Rojas que todavía vive por Villa Clara que escribió, por ejemplo, *Una leyenda del futuro* (1985) y Daína Chaviano con la colección de cuentos *Historia de hadas para adultos* (1986) y la novela *Fábulas de una abuela extraterrestre.*

También se escribieron novelas, testimonios importantes como *Hemingway en Cuba* de Norberto Fuentes, es una buena novela pero lo que tú sabes es que el culto a Hemingway en Cuba es uno de los muchos cultos pero en este caso es artístico. Creo que también hay que destacar algunos libros como *Recuerdos secretos de dos mujeres públicas* un libro del año 84 de Tomás Fernández Robaina—que ha ido mucho a los Estados Unidos—y que le pudo sacar dos testimonios a mujeres públicas, que tú sabes ese es un trabajo atractivo porque además por primera vez eso sale escrito, porque *La*

canción de Rachel (1969) de Miguelito Barnet era otra cosa...

P. Pero lo de Barnet se basa en otro tiempo histórico, es un testimonio de mucho antes de la revolución.

SP. Sí, pero también Rachel no era una prostituta. El caso de Tomasito Fernández Robaina sí porque son dos prostitutas, ejercían la profesión.

JNP. Te das cuenta. Sí lo que tú dices también es verdad que estamos hablando de otra época. Reynaldo González también tiene un libro importante en esa época que se llama *Lezama Lima: el ingenuo culpable* (1988) que da un poco las referencias a Lezama de las cuales ya nosotros hemos hablado.

Ahora ¿qué pasó en el cuento? Todo lo que te he dicho con anterioridad era en la novela: la novela testimonio, la novela policial. El cuento del período (76-80), ya hemos hablado de eso, se revitalizaron autores como Heras, que empezó a publicar con *Acero* (1977), fíjate que ya cambió la poética, pero ya te he explicado un poco el por qué de *Acero* y te explicamos por qué después vimos un libro como *A fuego limpio* (1981), pero sobretodo cómo comenzó otra ruptura de Heras con *Cuestión de principio* que fue Premio UNEAC en 1983 y Premio de la Crítica en 1987. En *Cuestión de principio* ya hay otra ruptura, se trata de cuentos donde se pone de manifiesto las contradicciones de los lugares estos que lo llevaron a escribir sobre la temática obrera, asambleas, reuniones, con ciertos personajes en el colectivo. El libro ganó dos premios que a mí me parecen bien merecidos, porque Heras hace otra ruptura, es bueno que tú lo conozcas porque eso forma parte de todo el sistema este.

SP. Ya no es el mundo obrero idealizado, ahora ves al obrero que a lo mejor

desvía o se roba dos sacos de cemento para arreglar su casa, porque no tiene cómo arreglarla. Ya la cosa va siendo mucho más real.

P. ¿Es *Los pasos en la hierba* (1970), pero en la onda obrera?

JNP. Bueno yo diría que sí pero no al mismo nivel de crudeza, porque para mí, mi opinión personal, el mejor libro de Heras sigue siendo *Los pasos en la hierba*, porque es un libro donde la ruptura es fuerte, ahora tú lo lees y todavía tú te encuentras con unos cuentos que son transgresores, hay una evidente intención de problematizar la realidad y con las palabras de todos los días muy bien escritas. *Cuestión de principio*, en mi opinión, es un libro que rompe también pero no es de la misma intensidad, ni con el mismo lenguaje. *Los pasos en la hierba* tiene un lenguaje que era escandaloso para la época. No quiero decir con esto ni que es mejor ni que es peor, a mí me parece que está bien escrito. No sé si es en *Cuestión de principio* o en qué lugar donde esta el cuento "Final de día" uno de los cuentos que más me gustan de Heras. Es un cuento que tiene una cuartilla, cuartilla y media, no llega a más, pero a mí me parece que es un obra maestra del género. Es un cuento donde no pasa absolutamente nada y pasa todo, "Final de día" es el clásico cuento hemingweyano donde lo que tú ves es un bloquesito de hielo.

P. ¿Al estilo del cuento "Infórmese por favor" de Roberto Urías Hernández?

JNP. Peor, porque "Infórmese por favor" tiene preguntas y respuestas, no tienen que ver nada las respuestas con las preguntas pero tú dices cosas. "Final de día" se trata de un hombre que llega a su casa, se toma un plato de sopa y se acuesta, ya, ese es el cuento. Nada más que eso, pero hay un mundo complejo detrás de cuartilla y media, entonces por eso yo considero que es una obra maestra. Tú sabes lo que es decir eso en cuartilla y media,

además que tú estés dando una cantidad de claves, que si la vecina del frente, que como llegó ese hombre, que si estaba casado, tenía problemas con la mujer, con el trabajo, con la política... es todo, todo está ahí, todo, es un resumen. Cuentos como ese son obras maestras. El Chino últimamente esta escribiendo una serie de cuentos que no ha publicado todavía, vinculando la problemática social y política a la problemática individual y amorosa, eso es muy interesante, de allí va a salir algo interesante. Porque déjame decirte que en Cuba no se puede desvincular una cosa de la otra, desgraciadamente, por mucho que la gente lo intente, eso sí puede pasar en otro lugar pero en Cuba no. Hay un libro de César López que es interesante. La obra de César López está llena de referencias, de sus claves, de códigos, de cosas ocultas, que tú tienes que desenmarañar, desentrañar y además de poner en función de tú cultura, hay diferentes lecturas. Posee un lenguaje sibilino, de acuerdo con tú cultura así tú asimilas los cuentos, es muy inteligente. Yo te recomiendo que leas *Ambito de los espejos* del año 85 donde está eso. Así son casi todos los libros de poesía de él, *Primer libro de la ciudad, Segundo libro de la ciudad*, pero así también es su cuentística, incluso su ensayística. El libro de cuentos *¿Qué harás después de mí?* que yo te di, de Antón Arrufat, te lo lees también, yo lo menosprecié cuando te lo di pero el problema es que yo valoro mucho más a Antón en el teatro, para mí Antón es un dramaturgo extraordinario y un extraordinario periodista. Creo que es un poeta discreto, como diría alguien que yo conozco, él en lo que más sobresale es en el teatro y en el ensayo. Pero bueno, eso también son cosas de apreciación, de gustos, a lo mejor a ti te gusta, tiene claves, tiene referencias que a ti te interesan más que a mí, te estoy dando esto porque esa es mi opinión personal. Hay un escritor, un cuentista, que se revalorizó en esta época, que se llama Ezequiel Vieta. El es un escritor del absurdo, que tiene cuentos como "La lata", "Manteca", donde tienes el absurdo, es la locura sencillamente que realmente vale la pena revisar esos textos ahora porque creo que es

precursor, también, de la posmodernidad, por lo menos todos los polos de la posmodernidad lo alientan y lo llevan. Bueno pero allí comenzaron a surgir cuentistas también como Rafael Soler que hizo *Noche de fósforos* (1976), *Campamento de artillería y Un hombre en la fosa* (1980) que es posmorten. Yo diría que Rafael Soler, quien murió muy joven, repentinamente en un accidente, fue el que abrió el camino a los cuentistas del 76. Yo creo que de esa época es Abel Prieto que tiene unos buenos cuentos, donde él mezcla cosas muy importantes en la cuentística cubana como son el humor y el costumbrismo. Pero no el costumbrismo a lo XIX sino, yo diría, moderno, le da un tono moderno a sus cuentos y lo puedes apreciar en *Los bitongos y los guapos* de 1980 y *No me falles, Gallego* del 83. En la colección de cuentos *Noche de sábado* (1989), él tiene un cuento que a mí me gusta mucho y que se llama "De estupiñán y la ameba" que es un cuento que yo siempre lo menciono porque me gusta mucho, te lo recomiendo porque te vas a divertir mucho con él y además es una crítica al dogmatismo, a la burocracia, al hecho de actuar con algo preconcebido. Hay otros libros de cuento de ese tiempo que yo te puedo mencionar de Mirta Yáñez, Chely Lima, Aida Bahr. Fíjate la cantidad de mujeres cuentistas que hay, esto por primera vez, yo creo que el lenguaje femenino tomó linaje nuevo.

También yo quisiera señalar unos libros de cuento como *La división de las aguas* (1987) de Francisco López Sacha es un libro que también hay que leer. Reinaldo Montero tiene dos libros de cuentos que valen la pena que tú los leas. A Reinaldo Montero nadie lo menciona pero yo sí, nadie lo menciona porque muchas veces él es un hombre que escribe muy solo, muy apartado, no tiene relación con mucha gente, pero realmente es un excelente cuentista, es un poco la continuación de Heras, aunque de diferente manera. Te recomiendo un libro que se llama *Fabriles* (1988) y sobre todo te recomiendo el Premio Casas de las Américas, que se llama *Don juanes* (1986), es un libro donde el humor vuelve a probar aquí en la literatura, pero ligado un poco

con el sexo, todo lo que hacen los hombre por la noche cuando piropean, buscan mujeres, es un libro interesantísimo, fabuloso, de mucha imaginación. Hay cuentos donde, por ejemplo, se mezclan muchas referencias al cine, a la policía, a las artes plásticas, es un libro que hay que estar muy bien documentado sobre la sociedad cubana para poder comprenderlo. Hay otro libro de Luis Manuel García, este es otro solitario, que tampoco se menciona mucho pero que escribe bien. Luis Manuel García tiene unos cuantos libros de cuentos publicados y todos muy buenos, yo te recomiendo uno que se llama *Sin perder la ternura* del año 87 y te recomiendo el Premio Casa de las Américas, *Habaneceres* creo que del 89, que es un libro que refleja la marginalidad de La Habana, tema apenas tratado en la literatura cubana y que tiene mucho que ver con tu tema. Tal como el título lo insinua, el tema trata sobre "el amanecer en La Habana". Si tienes tiempo la próxima vez que vengas trata de dormir un día completo y salir a las 8 de la noche y estar afuera hasta las 8 de la mañana en toda La Habana. Te vas a dar cuenta, vas a conocer otro mundo que tú no conoces y que yo tampoco porque yo nunca lo he hecho. Yo me enteré por ese libro que Luis Manuel García era un escudriñador de ese mundo marginal, de ese mundo semimarginal o de ese mundo oculto que hay detrás de La Habana, es un libro interesantísimo. Ahora te digo que en ese tema están trabajando varias personas pero él fue quien se ganó el Premio Casa de la Américas.

SP. Pero había salido, no sé si un poquito antes o en esa misma época, que fue Premio David, el libro de Verónica Pérez Konina *Adoleciendo*, que explora todo el mundo de la marginalidad en los jóvenes, los Freakies, todo ese mundo. Además de una forma muy desgarradora, la protagonista es una especie de prostituta, problemas familiares, sociales, de todo tipo y también urga mucho en ese mundo, a veces vacío, lleno de frustraciones, de desgarramiento de un sector muy joven de la sociedad; y el libro está

dedicado a eso igual que está dedicado, más o menos, el libro *Sangre azul*.

JNP. El de Verónica sí, pero con *Sangre azul*, ya estamos hablando fuera del período, porque estamos hablando de cosas muy recientes. Yo quería decirte que Luis Manuel García, por ejemplo, provocó un escándalo en un momento determinado en el año ochenta y pico con un artículo que publicó en la revista *Somos jóvenes* que es la revista de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), un artículo titulado "El caso Sandra" que revolucionó. Aquello fue tremendo porque generó un proceso de discuciones de por qué cosas como esas salían publicadas, toda esa historia, pero Luis Manuel lo que estaba revelando era un mundo que mucha gente oficial no conocía, incluso yo tampoco lo conocía. Se trataba del mundo de las jineteras en el momento en que la palabra "jinetera" no se conocía.

P. Para terminar, comenta un poco sore la obra de Abilio Estevez, alguien muy desconocido en los Estados Unidos aunque trata un tema muy al tanto en los círculos literarios.

JNP. Abilio se mueve en varios niveles. El principal género de él es la dramaturgia, él tiene una obra de teatro muy polémica que se llama *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (Premio UNEAC 1986), pero también hizo un libro de poesía que es prosa poética que ganó un premio en España que se llama *Manual de las tentaciones* pero además hizo también un libro de cuentos titulado *Juego con Gloria* del año 86 que hay que leerlo. Se trata de la fabulación, del mundo este de los posmodernos, de los Exquisitos. Escrito con mucha amargura, con mucho esceptisismo, con mucha asfixia, con mucha angustia existencial, pero muy bien escrito.

SP. Y yo creo que Amilio Estévez es quizás el primer caso explícito de una

poesía homosexual, que no se ha publicado en libro pero sí se ha publicado en revistas. Aunque se han escrito cuentos con el tema de la homosexualidad, pero la de él es una poesía explícitamente homosexual, con versos donde el poeta se confiesa homosexual y le gusta tal hombre o que disfruta el cuerpo de determinado hombre. Yo creo que sólo Abilio y Alberto Acosta Pérez (*Como el cristal quemado*, 1988) que lo hace más timidamente.

JNP. Efectivamente, Alberto Acosta lo hace más tímidamente pero Abilio sí es más explícito. Te hablaba también de Guillermo Vidal quien es un escritor excelente y muy problemático para tú tesis. Yo te digo sinceramente que desgraciadamente no te lo puedo conseguir porque este es uno de los muchos libros agotados. Acabamos de publicar un libro que lanzamos en la Feria que para mí es el libro más polémico de la Feria. Es una novela de Guillermo Vidal que se llama *Matariles*, tienes que leer ese libro. Se trata de un loco, de un joven que se queda en Cuba, la familia lo abandona y sufre el desgarramiento de la separación, la angustia tan existente en nuestra experiencia humana.

José B. Alvarez IV
Arizona State University

NOTAS

[1] Padrón se refiere a una entrevista que sostuvimos en mayo de 1993; fue publicada en *Torre de papel* 3.3 (1993): 85-98.

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Menton

Importante figura dentro del ámbito académico de la crítica hispanoamericana por más de cuarenta años, Seymour Menton es una de las personalidades más reconocidas a nivel internacional en varias modalidades de dicha expresión literaria. Desde teatro portugués a novela colombiana, cubana, mexicana y guatemalteca—sólo por nombrar algunos de sus intereses que se han materializado en obra crítica—Menton quizá ha cobrado mayor fama por su colección *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica* (Fondo de Cultura Económica, 1964) que—según los datos más recientes—ha escalado las 200 mil copias en ventas, ha sido reeditada tres veces y ha rebasado las quince reimpresiones.

Su aportación crítica más reciente se basa en un largo recorrido de 367 novelas de las cuales produjo *Latin America's New Historical Novel* (U of Texas P., 1993), publicada el mismo año bajo el título de *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (Fondo de Cultura Económica).

La siguiente entrevista se llevó a cabo el 24 de junio de 1994 en la Universidad de California-Irvine, dentro de los recintos del Departamento de Español y Portugués que él mismo ayudó a fundar en 1965.

PREGUNTA. ¿Cómo ha cambiado la crítica, desde sus días como estudiante y profesor principiante?

SEYMOUR MENTON. La crítica ha cambiado mucho, obviamente. La importancia que se ha dado a la teoría es sumamente distinta. Por ejemplo,

yo de estudiante doctorado no estudié ningún curso de teoría literaria. Pero sí me tocó un profesor muy importante—Joaquín Casalduero—que insistía mucho en leer el texto. O sea que él fue el primer profesor que nos dijo a los estudiantes que no nos preocuparamos por los datos biográficos de los autores, que esas cosas se pueden encontrar en cualquier manual de literatura, y que íbamos a dedicar el tiempo de la clase al análisis textual muy de cerca. Y por mucho que los estudiantes nos preparáramos para la clase él siempre salía con una pregunta más difícil. Así es que yo creo que tengo una gran deuda con él porque me enseñó a leer con mucho cuidado y a buscar todos los sentidos escondidos del texto.

Ahora, la otra cosa que ha cambiado es que actualmente hay algunos que no tienen ninguna preocupación por juzgar la literatura objetivamente. Acabo de reseñar un libro de un joven profesor de estudios culturales que hace un estudio de algunos nuevos textos de la Argentina y del Uruguay y los compara con otros textos de los Estados Unidos. Su orientación total está a favor de hacer una revolución verdadera en Estados Unidos y en la América Latina y critica a los, entre comillas, "reformistas." Así es que, para él, es imposible hacer reformas en una sociedad capitalista y entonces hay que hacer una revolución, y hay que destruir a todos los autores canónicos incluso a los que hacen protesta social en sus libros, como García Márquez y Cortázar. Para él, *Cien años de soledad* es un libro que *sólo* presenta una imagen tropicalizada de la América latina que es lo que conviene, según él, a los intereses imperialistas. Francamente, me parece que es una distorción imperdonable.

Yo creo que esos son los dos cambios, porque antes la idea era que el profesor y el estudiante deberían acercarse a la literatura y tratar de estudiarla con la mayor objetividad posible. Teníamos en cuenta que la objetividad absoluta es imposible, eso sí, pero esto no significaba que no deberíamos aspirar a una objetividad.

Como estudiante, se enfatizaba más la literatura universal y las lenguas extranjeras. Tuve que estudiar literatura francesa, italiana, brasileña, además, por supuesto, de la española e hispanoamericana. En cuanto a las lenguas, tuve que tomar exámenes de francés, italiano, alemán y latín.

P. Jorge Ruffinelli ha dicho que "la literatura la hacen los críticos" ya que "los escritores sólo hacenlibros." ¿Está usted de acuerdo con esta afirmación? ¿Qué tan importante es el crítico en la formación o el éxito del escritor?

SM. Yo no estoy de acuerdo en absoluto con esa afirmación. Esa pregunta se ha hecho varias veces y lo de Ruffinelli también se ha afirmado varias veces. Yo siempre contesto con un caso muy específico del crítico Emir Rodríguez Monegal. Todo el mundo decía que Rodríguez Monegal era el crítico que creaba a los dioses. El caso que yo cito es que, en varios de los números de la revista *Mundo Nuevo* de los años '66 o '67, Rodríguez Monegal no se cansaba de elogiar a dos escritores argentinos: Manuel Puig, a quien todo mundo conoce, y Néstor Sánchez, a quien nadie conoce hoy día. Néstor Sánchez es el autor de *Siberia blues*, una novela experimental, lingüística, y todo. Pero, por mucho que Rodríguez Monegal lo elogiara, el público, incluso los críticos, no lo creían tan sobresaliente. Así es que hoy día nadie lee a Sánchez ni figura como uno de los dioses de la literatura hispanoamericana.

Yo creo que son los mismos autores y los libros los que valen. Ahora, sí hay algunos casos de autores cuyas obras son descubiertas incluso después de su muerte pero me parece que en general la calidad de la obra prevalece.

P. En este momento, después de 40 años de ejercer la crítica, ¿cuál considera que debe ser la cualidad principal de un buen crítico?

SM. Me parece que la cosa más importante es lo que yo llamo el método empírico. Esto quiere decir que primero hay que estudiar la literatura desde la literatura. O sea que si uno quiere hacer una historia de la literatura hispanoamericana hay que empezar leyendo las obras. Después de leer las obras, entonces uno puede teorizar o generalizar, que son sinónimos. No por criticar la palabra teoría o teorizar: teorizar quiere decir hacer generalizaciones y se deben hacer a base de las obras. Ese es mi punto de vista y el primer criterio para un buen crítico.

El segundo criterio es acercarse a la obra con la mayor objetividad posible, tener lo más posible de base para comparar las obras. O sea, hay que tener gran fondo de lecturas, tanto en literatura hispanoamericana como literatura universal, para juzgar la importancia y para descubrir los trucos de la obra pero al mismo tiempo para evaluarla. Sí creo que también es función del crítico evaluar la obra. Hay algunos que dicen que como no existe la objetividad que el crítico no debe evaluar la obra. Yo diría que es tal vez la función más difícil del crítico. He visto, por ejemplo, unos análisis magníficos de cuentos o de novelas mediocres que si uno lee solamente el análisis cree que está frente a una obra importante.

P. ¿Cuál de sus libros le ha costado más trabajo escribir?

SM. Más trabajo, probablemente el libro sobre la narrativa de la Revolución Cubana. Este fue un trabajo que empezó como reseñas de cincuenta palabras sobre ciertas novelas que aparecieron en el año '59 y '60. En esos años yo tenía a mi cargo reseñar libros del Caribe para el *Handbook of Latin American Studies*. La biblioteca del congreso me mandaba libros y yo los reseñaba. Después de dos o tres años comencé a ver ciertas tendencias y luego desarrollé una periodización de las novelas cubanas, que culmina con un artículo publicado en la *Revista Iberoamericana*: "La novela de la Revolución

Cubana, fase cinco: 1975-1987" (Núms. 152-153, Julio-Diciembre 1990).

O sea que distingo cinco fases. La primera fase se da inmediatamente con el éxito de la Revolución Cubana, en los años '59 y '60. Se publicaron como cinco o seis novelas celebrando el éxito militar de la revolución pero en forma de novelas de aventuras. Estas eran novelas muy anacrónicas, incluso, si no recuerdo mal, una de las novelas se parecía a *Amalia* en técnica.

Después la segunda fase va desde el año '61 hasta el año '65. En estos cuatro años predominaba lo que los escritores después decían era una autocensura. O sea que los mismos autores tenían dudas sobre lo que el gobierno les iba a permitir. Entonces, para no arriesgarse escribieron novelas sobre la época pre-revolucionaria, básicamente pintando mal a la sociedad cubana antes de la revolucion y de esa manera estaban justificando la revolción. Todo esto bajo la tendencia literaria del existencialismo.

En el año '66 hay un gran cambio y comienza la tercera fase, la de mayor libertad en Cuba. En ese momento, Cuba trata de convertirse en el líder del Tercer Mundo, las novelas llegan a entrar en la corriente de las novelas del Boom. Hay mucha experimentación y también el afán de capturar la totalidad de la experiencia cubana. La obra que empieza ese fase es *Paradiso* de Lezama Lima que es una obra que por tratar el tema escabroso de la homosexualidad, no se habría permitido en la segunda fase. También aparece ahí *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández que es otra obra bastante difícil que capta la totalidad de la historia de Cuba desde la época indígena hasta la actualidad. También en esos años se publica una colección de cuentos de Jesús Díaz Rodríguez titulada *Los años duros* que tiene la novedad de reproducir el lenguaje, no regional, sino con palabras sucias que no se permitían antes porque antes la Revolución tenía, digamos, un aspecto muy puritánico.

Ahora, esa fase tan rica dura solamente dos años más o menos porque en el año '68 estalla el caso Padilla, y en agosto del '68 Cuba apoya la invasión

de Checoslovaquia por la Unión Soviética. ¿Porqué? Por que la situación económica cubana era tan mala en ese momento que Cuba se sentía presionada a respaldar incondicionalmente la política de la Unión Soviética a cambio de más ayuda. Entonces, Cuba entra en el bloque soviético y como consecuencia se acaba la relativa libertad de creación y la producción artística baja dramáticamente. Incluso en cuanto a la cantidad de novelas publicadas después del '68. También podemos examinar las obras premiadas por Casa de las Américas que son dos obras más o menos de realismo socialista. La más famosa es de Manuel Cofiño López, *La última mujer y el próximo combate*, y es un ejemplo paradigmático del realismo socialista en que los personajes revolucionarios están idealizados y los anti-revolucionarios son los malos, los inmorales y los horribles. Los mismos escritores y críticos cubanos hoy día hablan de un "quinquenio gris": cinco años en que casi no se publicaban obras literarias. En realidad me parece que eran más bien diez años en vez de cinco, aunque la situación sí comenzó a mejorarse algo con la creación en el año '75, si no me equivoco, del Ministerio de Cultura. Entonces la situación comenzó a mejorarse pero esa mejoría no se manifestó hasta la década del ochenta.

La cuarta fase entonces, es el quinquenio gris. La quinta fase es la aparición de algunos escritores mas jóvenes en la última década. Ahora la situación socio-económica en Cuba es horrible—y yo diría que es tan horrible que el gobierno no puede o no tiene ni el tiempo ni la inclinación de preocuparse por los escritores. Incluso en el cine está apareciendo algo de protesta social contra el régimen, lo que habría sido imposible antes—incluso el tema del homosexual se trata abiertmanente ahora y antes no. Empecé a presentar algunas ponencias en congresos y distintas universidades y al mismo tiempo iba acumulando datos y más datos. El libro no salió hasta el año '75, o sea que representa digamos una gran acumulación de datos. Fue difícil orientar todos esos datos en una forma coherente.

También leí—creo—todas las novelas cubanas que se publicaron tanto en Cuba como fuera de Cuba y también todos los cuentos. Eso fue en el '75. Después han salido otras dos ediciones actualizadas una en España, otra en México en el '82, y, por fin, un artículo en la *Revista Iberoamericana* hace dos años.

Ese libro no sólo me costó mucho trabajo escribir, también es un libro que por el tema político no ha sido reseñado objetivamente. O sea que en una época los llamados "gusanos," los exiliados cubanos, me criticaban por estudiar un fenómeno dentro de la Revolución Cubana. Después, en la época del caso Padilla, me criticaron fuertemente los cubanos. Incluso hubo un incidente internacional en el Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana en Lima en el año '71. José Antonio Portuondo me denunció porque en mi ponencia me atreví a comentar unas novelas que presentaban una visión negativa de la Revolución Cubana aunque en la misma ponencia presenté otras novelas que presentaban una visión positiva de ésta. Se trataba de novelas escritas por extranjeros no cubanos. Y, aunque yo dije claramente en la ponencia que las novelas pro-Revolución eran mejores estéticamente, el sólo hecho de haber mencionado esas otras novelas causó esa reacción muy fuerte de Portuondo. Esto fue en una asamblea como de trescientas personas, y entonces, después de denunciarme salió de la sala así como si fueran las Naciones Unidas sin darme la oportunidad de contestarle. Pero de todos modos le contesté en su ausencia.

P. En alguno de sus libros usted ha dicho que nunca se ha sentido asediado por "demonios" a los cuales ciertos artistas atribuyen su necesidad de crear. ¿Existen demonios de la crítica? Y si es así, ¿cuál es su relación con estos?

SM. Primero déjame aclarar eso de los demonios. Yo creo que en general soy una persona muy franca, no tengo pelos en la lengua, si algo me molesta,

lo digo. Pienso que muchos escritores no tienen esa personalidad. No es que esto sea bueno o malo, pero son gente más retraída, esconden cosas y utilizan la literatura como catársis para expresarse. Como nunca he tenido miedo de hablar y no escondo cosas de mi personalidad, no escribo. Esto es una justificacíon por mi falta de talento, también.

Como crítico, no creo que tenga demonios. O sea que yo no tengo un programa para hacer crítica. Yo creo que todos los libros que tengo surgen de ciertas circunstancias innesperadas y no premeditadas. Eso de la Revolución Cubana, por ejemplo, me tocó estar en el lugar apropiado para recibir esos libros. Luego, ese libro sobre la nueva novela histórica: estaba enseñando, leyendo todas las nuevas novelas que salían y de repente me di cuenta que entre éstas, muchas seguían ese subgénero histórico. Entonces, comencé a interesarme y a leer y a leer y a leer y afortunadamente pude reconocer el nacimiento y el crecimiento de esta tendencia al mismo tiempo que ocurría.

Por esto también puedo decir que me siento sumamente afortunado porque mi carrera de crítico coincide totalmente con la producción de una literatura magnífica. Yo me doctoré en el año '52 que es más o menos cuando comienzan a divulgarse los cuentos de Borges, es la época cuando escriben Yañez, Asturias, Carpentier y Rulfo y los del Boom. Me tocó presenciar el momento culminante del Boom que fue el congreso de Caracas en el '67. Estuve allí y afortunadamente conocí personalmente a García Márquez, Vargas Llosa, Onetti, y otros.

P. A treinta años de la publicación de su antología *El cuento hispanoamericano*, ¿qué haría diferente? ¿A quién incluiría? ¿Exclusiones quizá?

SM. Una pregunta interesante. Han habido como tres ediciones distintas, no incluyendo las reimpresiones, que implican cambios de material. En la

última edición, no sólo agregué el último capítulo sobre cuentos feministas y de la violencia, sino que también metí dos cuentos: uno de Onetti, "Un sueño realizado," y uno de García Márquez, "La prodigiosa tarde de Baltazar." Creo que debería haber incluído esos cuentos anteriormente.

Hablando de la primera edición, en la sección del criollismo, incluí algunos cuentos de protesta social que hoy día probablemente ya no se consideran tan buenos. Recuerdo que cuando entregué el manuscrito al Fondo de Cultura Económica ellos insistían en que incluyera por lo menos un cuento de cada país. Por lo tanto, tal vez incluí algunos cuentos que no deberían estar allí.

Tal vez suene como un poco de falta de modestia pero estoy satisfecho con la antología. Se utiliza por todas partes del mundo. He cambiado algunas cosas, por ejemplo creo que en la última edición cambié mi comentario sobre "El hombre muerto" de Horacio Quiroga. Originalmente, Quiroga estaba como representante y fundador del criollismo, pero, en realidad, ese cuento en gran parte es la negación del criollismo. En el nuevo comentario destaco como el cuento niega todos los rasgos del criollismo. Incluso creo que "El hombre muerto" es el primer cuento mágico realista y coincide con el movimiento de realismo mágico en la pintura alemana de la época.

Me parece que no es solamente una colección de buenos cuentos sino que son cuentos que muestran las distintas tendencias de la literatura hispanoamericana, aunque hoy día algunos críticos niegan las tendencias en la literatura ya que según ellos distorcionan la literatura. Yo digo que no, que hay que hablar de las tendencias.

Una cosa que me satisface es que—creo el año pasado—salió una nueva antología del cuento hispanoamericano de José Miguel Oviedo, a quien respeto mucho como crítico. Modestia aparte, su antología sigue más o menos el mismo plan que la mía. No es exactamente la misma selección de

cuentos, pero tiene la misma cosa de organizar los cuentos por tendencias, en orden cronológico, con una página de datos bio-bibliográficos y luego un comentario después de cada cuento. Sé de otros autores que continúan produciendo antologías y sólo acumulan un montón de cuentistas.

P. En su ensayo introductorio a su estudio sobre el cuento costarricense, usted dice que "La ausencia de una literatura antes de 1890 se puede atribuir en gran parte a los hechos que impiden la formación de la verdadera nacionalidad costarricense hasta la misma fecha." ¿Sigue usted pensando que una identidad nacional es indispensable para el desarrollo de una literatura?

SM. Bueno, yo diría que cambiaría eso un poco. Me parece que tiene más que ver con narrativa y sobre todo con la novela. Con la novela creo que sí hay una relación directa. Por ejemplo, en Nicaragua no hay una tradición novelística muy fuerte. Sin embargo, es un país de poetas. En ese mismo ensayo de introducción digo que Costa Rica no ha tenido bastantes temas para escribir novelas. Es un país que tradicionalmente no ha tenido graves problemas sociales, no ha tenido grandes guerras ni dictadores sangrientos. Creo que, probablemente, los jóvenes costarricenses dicen que en parte esto es un mito. En parte tienen razón, pero en general—y yo viví en Costa Rica un año, en el '60—era un país sin graves problemas, con un profundo sentimiento democrático, en el sentido que el presidente caminaba por las calles, incluso lo que siempre citan, uno, Otilio Late, fue atropellado por una bicicleta en pleno centro. Y no mataron al ciclista, ni nada. También, recuerdo que una vez había un borracho casi inconciente en las afueras de mi casa. Poco después la policía llegó en un Jeep y con mucho cuidado, lo levantaron, sacaron su cartera para ver dónde vivía, le devolvieron la cartera y lo llevaron a su casa. En Nicaragua, en la del viejo dictador

Somoza, yo vi donde la policía daba golpes fuertes a los borrachos en la calle. Así es que eso me impresionó mucho en Costa Rica.

También que todos sabían leer: las empleadas, los taxistas, etc. Ahora, creo que ese sentimiento democrático igualitario funcionaba en contra de la creación de una literatura fuerte. Ultimamente han salido algunas novelas pero creo que muy pocas de fama continental.

P. En 1979, en su ensayo "Teorizando sobre la teoría," usted emprende una batalla en contra de cierta jerga teórica. ¿En que quedó la batalla?

SM. Yo gané. Incluso la gente más devota de la teoría emplea hoy un vocabulario más comprensible. Se han convencido que si quieren comunicar sus ideas tienen que usar un lenguaje que se pueda entender. Como profesor que he sido, yo siempre he pensado que uno tiene la obligación de explicar los asuntos más difíciles en un lenguaje accesible. En cambio los teóricos están en gran medida tratando de impresionar al público con su erudición.

En este sentido, yo creo que sí he ganado esa batalla. Déjenme decir una cosa más sobre la teoría, que es uno de mis temas predilectos. Lo que a mí me molesta mucho es que durante buena parte de mis cuarenta años de enseñar literatura hispanoamericana, siempre tuve que luchar para impresionar a mis colegas no-hispánicos, o sea mis colegas de inglés, de francés, etc.; convencerlos de que la literatura hispanoamericana era importante. Hoy día en que todo el mundo reconoce la gran importancia de la literatura hispanoamericana, en que se traducen inmediatamente las obras, en que esas obras de Fuentes, Cortázar y otros se reseñan inmediatamente en la primera plana del *New York Times* y de otros periódicos importantes del mundo entero, nuestros propios colegas, los que enseñan literatura hispanoamericana dicen, "Ah no, nosotros estamos cansados de

enseñar a los canónicos." Esto me parece imperdonable porque los teóricos de Francia y de Estados Unidos, que éstos están siguiendo, no tienen autores. O sea que Francia, desde más o menos 1950, no ha producido grandes novelistas digamos aclamados por todo el mundo. Entonces, por falta de grandes novelistas, los teóricos: Roland Barthes con el estructuralismo, después Derrida y Lacan . . .

P. Y se declara el fin de la novela también....

SM. Sí, en Estados Unidos incluso han hablado del fin de la novela. Pero es en el momento en que los hispanoamericanos están escribiendo las mejores novelas. Sin embargo, nuestros colegas siguen postrándose ante los teóricos europeos y norteamericanos. Eso es lo que no tiene perdón.

P. Ahora, usando la imagen de planetas y satélites empleada por usted en su libro sobre la novela colombiana y pasando a un contexto hispanoamericano, ¿cuáles consideraría usted novelas planetas?

SM. Bueno, yo no empecé ese estudio sobre la novela colombiana con ese pensamiento a priori. Después de haber leído varias novelas colombianas se me ocurrió la idea. Siempre decían que Colombia era un país de poetas, y que no tenía una fuerte tradición de novela. Sin embargo, Colombia sí produjo al menos cuatro grandes novelas: *María, Frutos de mi tierra, La vorágine*, y *Cien años de soledad.* Entonces, comencé a leer más y a investigar más y me di cuenta de que en gran parte, cada una de esas novelas creó escuela. O sea que llegarón a ser tan famosas que otros autores comenzaron a imitarlas. Después del tremendo éxito de *Cien años de soledad*, por ejemplo, salieron varias, una docena por lo menos, de novelas colombianas inferiores a *Cien años* pero con la misma idea de crear una novela a base de la historia

de un pueblo pequeño, con personajes pintorescos, con mucho humor y sexo. Era casi una fórmula. Escribí el libro, y en vez de hacer un estudio completo de todas las novelas colombianas porque no quería meterme en eso—ya lo había hecho para Costa Rica, Guatemala y Cuba y no quería sentirme responsable por leer todas las novelas—, sólo me concentré en esas cuatro y en las novelas satélites que son parecidas pero no tan sobresalientes como las obras planeta.

Ahora, volviendo a la pregunta, no sé si se pueden escoger o seleccionar ciertas novelas planetas. Obviamente hay novelas importantes, que duran. Pero, tienen el sentido de imitaciones. *María*, yo creo que sí, tuvo repercusiones por toda América. Incluso en México *Angelina* de Rafael Delgado y *Carmen* de Pedro Castera del siglo diecinueve son imitaciones de *María*.

La vorágine también, por toda América. La primera novela del guatemalteco Mario Monteforte Toledo, *Anaité*, que tiene lugar por el río Usumacinta que forma la frontera entre México y Guatemala, tiene varias cosas que hacen pensar en *La vorágine*.

Hay también otras novelas que me parecen sumamente importantes pero que no formaron escuela. *Don Segundo Sombra* me parece una de las mejores novelas hispanoamericanas. Combina todo ese cuadro de lo gauchesco con lo que llaman bildungsroman.

Otro caso sería el de *Los de abajo*, una de las primeras novelas de la Revolución Mexicana, que se publicó en el '15. Después de ésta se publicaron montones de novelas de la Revolución pero ninguna que captara la totalidad de ese momento histórico como *Los de abajo*. O sea que las novelas de la Revolución tienden a ser anecdóticas y episódicas, pero sin tener la totalidad de experiencia de *Los de abajo*.

P. Ahora, de nuevo la imagen de planetas y satélites pero con relación a

México.

SM. Yo creo que el fenómeno más interesante hoy día es que . . . Bueno, en los cursos de literatura mexicana siempre estudiábamos las grandes obras que eran *Los de abajo* y luego Yañez con su *Al filo del agua, Pedro Páramo* y Fuentes. Después de Fuentes ya no hay una figura dominante. Hoy día hay mucha actividad editorial, hay muchas casas editoriales, muchos concursos, talleres y muchos autores. La Feria del Libro en Guadalajara es una ocasión increíble: el número de puestos de casas editoriales, el número de autores que asisten. Sin embargo, en este momento es difícil decir quién es el más importante de todos estos jóvenes escritores.

P. ¿Estaría usted de acuerdo en que hay cierta tendencia a descentralizar la literatura mexicana? Me refiero, entre otros esfuerzos, a los emprendidos por editoriales como *Tierra Adentro*, la revista que dirige Edmundo Valadés, *Cultura Norte* o *Cultura Sur*.

SM. Sí, hay una tendencia a descentralizar la literatura aunque en México todavía la mayor parte de las actividades literarias están concentradas en el D.F. por estar ahí los periódicos y revistas más importantes. Pero, como dije, yo no podría decir quien es el escritor más importante. Hay algunas escritoras que han tenido mucho exito: Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Angelina Muñiz—que a mi me gusta mucho aunque no tiene tanta fama, pero está creciendo—e Ines Arredondo entre otras.

P. Siguiendo con México, ahora una pregunta sobre el '68. Muchos críticos coinciden en que aunque hay novelas de Tlatelolco no se ha creado una novelística per se. ¿Está de acuerdo? De ser así ¿por qué no se ha creado una novelística de Tlatelolco?

SM. Coincido con esto. No se puede hablar mucho de una novelística de Tlatelolco aunque sí hay muchas obras que tocan el tema, incluso *Palinuro de México* al final de la novela. Pienso—y esto es pura especulación—que para escribir una novela sobre Tlatelolco se necesitaba utilizar los métodos de las novelas panorámicas de Fuentes, Yáñez, de Azuela, y de los que seguían, por ejemplo, la novela de Dos Passos *U.S.A.*. O sea, una novela panorámica que trate de captar la totalidad del país, distintas clases sociales, etc. Tlatelolco obviamente se prestaba para estructurarse a base de distintos momentos históricos. Sin embargo, tratar de hacer lo que hace Octavio Paz en *Posdata*, donde atribuye Tlatelolco a las masacres o los sacrificios humanos de los Aztecas es un poco absurdo. O sea que si pensamos que lo de Tlatelolco ocurrió en el año '68 durante la época del Boom, ya habían salido esas novelas. También hay que recordar que en México ya había empezado el movimiento anti-muralístico, estaban ya cansados de escribir una novela que captara la totalidad mexicana de Tlatelolco.

P. Luis Spota lo trató de hacer. Inclusive, en *La plaza* lo indica: "una novela que describa Tlatelolco casi textualmente debe ser total, captar todas las voces." Sin embargo, la novela no tuvo buena aceptación. Inclusive, fue bastante criticada.

SM. Bueno, él siempre ha sido considerado un poco al margen de la literatura. Se dedicó a escribir "Best Sellers," y creo que tuvo bastante éxito en eso. Pero de ningún modo creo que se haya convertido en autor canónico.

P. Ultima pregunta. Usted no ha hecho un estudio sobre el cuento mexicano. ¿Por qué? ¿Se debe a caso a los trabajos que sobre el tema ha hecho Luis Leal?

SM. En primer lugar, creo que todos mis libros y mis artículos, dentro de lo posible, son originales. O sea que yo creo que escribo sobre un tema cuando creo que éste no ha sido suficientemente tocado. Tienen razón, en el caso del cuento mexicano Luis Leal condensa la historia y la bibliografía del cuento y bueno. . . Luis lo ha hecho muy bien. Además es uno de mis mejores amigos y hacer otra antología para competir con él no tiene caso—aunque varias personas me lo han solicitado.

Sin embargo he escrito algún trabajo bastante original sobre Juan José Arreola, incluso fue el primero sobre él. Pienso que este artículo ayudó bastante a darlo a conocer. Fue una ponencia que presenté en el congreso del MLA (Modern Language Association) que se celebró en Madison, Wisconsin en 1954 o '55, luego se publicó en *Hispania*.

Años después Arreola iba a dar una conferencia en UCLA y yo asistí. No nos habíamos conocido y no sé como él descubrió que yo estaba en el público y con sus gestos muy teatrales dijo que se sentía muy emocionado porque en el público se encontraba el profesor Menton quien había escrito el primer estudio profundo sobre su obra. Este fue sin duda un gran momento para mí.

P. ¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

SM. Bueno, en este momento estoy jubilado a medias, sigo investigando y estoy terminando un libro que estaba a medio hacer durante muchos años. Se trata de un libro sobre el realismo mágico en la literatura universal. Le voy a poner un título así como en forma de desafío: *The Real Magic Realism*. Lo hago en desafío a todos los que han publicado libros sobre el realismo mágico pero sin aclarar el asunto. En este momento estoy escribiendo el séptimo y último capítulo que será una comparación entre el realismo mágico y lo real maravilloso de Carpentier aplicándolo a varias novelas del

Caribe francés, de la norteamericana Toni Morrison y la novelista Chicana Ana Castillo. También es posible que comente ahí las obras de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel....

P. ¿Y al decir "the real magical realism" está aportando cambios a su definición?

SM. No, uso mi definición pero con una crítica implicita contra los que han escrito falsamente sobre el realismo mágico.

P. ¿Este proyecto será el último de su carrera?

SM. Bueno, yo nunca tengo planes *a priori*, pero como ahora soy creyente total en el realismo mágico, en cualquier momento puede surgir otro tema que me anime a escribir otro libro. Entonces al menos por el momento no tengo otros proyectos grandiosos. Pero tampoco tenía la idea de ecribir un libro sobre la nueva novela histórica: los novelistas escribieron novelas históricas y me entusiasme.

P. ¿Entonces aún no se puede cerrar el libro a los cuarenta años que tiene haciendo crítica?

SM. No, ¡qué va!

Juan Carlos Ramírez-Pimienta
Universidad de California, Los Angeles
Universidad de Michigan, Ann Arbor

José Pablo Villalobos
Universidad de California, Irvine

CONTRIBUTORS

JOSE B. ALVAREZ IV is a doctoral candidate at Arizona State University at Tempe. He specializes in contemporary Spanish-American Literature, with a special interest in the literature of Cuba. He has also published an article in *Torre de papel.*

VINCENT BARLETTA is a graduate student at UCLA specializing in Medieval Iberian Literature. Most recently he has worked as a researcher at the Hill Monastic Manuscript Library at St. John's University in Collegeville, MN cataloguing the Steiner Collection of medieval manuscripts. He is currently working on philosophical manuscripts from late 14th century Toledo.

ALAN S. BRUFLAT is Associate Professor of Modern Languages at Wayne State College in Nebraska. He received his M.A. from the University of Iowa and his Ph.D. from the University of Kansas. He specializes in 20th century Peninsular poetry. He has published articles on the poetry of Claudio Rodríguez, Pedro Salinas, and Luis García Montero. Currently he is studying the relationship between the academic and creative writing of several contemporary Spanish poets.

DANIEL CHAVEZ is a native of Sayula, Jalisco, Mexico. He received his M.A. in Hispanic Literature and Latin American Studies from the University of Ohio. Currently he is completing his doctorate at the University of

Michigan, specializing in the literature and literary theory of Latin America. He has published in various journals in Mexico and the USA.

EFRAIN KRISTAL is Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese as well as the Department of Comparative Literature at UCLA. He received his Ph.D. from Stanford University and specializes in Latin American Literature. He is the author of *The Andes Viewed From the City. Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930* and has recently completed a book entitled *La tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en la narrativa de Mario Vargas Llosa.*

DOMENICO MACERI is an Instructor of Romance Languages at Alan Hancock College, Santa María, CA. His publications include "Luigi Pirandello's *La vita che ti diedi*: from Stories to Stage" in *Italian Journal* V: 5-6 (1991), and "Calabrian Reality in the Dialect Poetry of Vincenzo Padula" in *Italian Quarterly* 96 (1984). He is currently working on a study which deals with the relationship between Pirandello and Mexican theater.

AMARILIS ORTIZ is a graduate student at Vanderbilt University specializing in contemporary Spanish American Literature. She received her M.A. from Binghamton University in New York. Currently she is working on her dissertation, a discussion of the presence of historical dialogue and the aesthetic "elevation" of popular culture as an alternative mode of expression in novels by authors such as Rosario Ferre and Gregorio Martínez.

SILVIA PELLAROLO has recently completed her doctoral dissertation, *Sainete criollo/ democracia/ representación. El caso de Nemesio Trejo*, at UCLA. Her present research focuses on the representation of women in tangos and the popular theater of Buenos Aires during the second decade of this

century. She has published several articles in Mester and in other journals.

ANA PEREZ AFZALI is a doctoral candidate specializing in Medieval Iberian Literature at UCLA. Currently she is working on her dissertation, which is entitled, *Sentido y forma del Siervo libre de amor* . Among her most recent publications is a theatrical review in *La Celestinesca* .

INMACULADA PERTUSA is a doctoral candidate at the University of Colorado, Boulder specializing in 20th Century Latin American and Peninsular Narrative. She has published articles in *Gestos* and *Monographic Review/ Revista Monográfica*. She is currently working on her thesis, a study of lesbian literature in Spain and Latin America.

YUZHUO QIU is a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She received he B.A. from Beijing University, and her M.A. from the University of Cincinnati. She has published the Chinese translation of the *Pied Piper of Hamlin* (Cincinnati: AIMS, 1992). She is currently working on her dissertation on the topic of Borges and Orientalism.

JUAN CARLOS RAMIREZ-PIMIENTA received his B.A. from the University of California, San Diego; he received his M.A. from UCLA, and is completing his doctorate at the University of Michigan, Ann Arbor. He is currently doing research on Mexican detective fiction as well as the Mexican *corrido*.

JOSE PABLO VILLALOBOS received his B.A. from the University of California, San Diego; he received his M.A. from the University of Arizona, and is completing his doctorate at the University of California, Irvine. He specializes in Mexican Literature.